Geschichte der Musik

Friedrich Spiro



Ein vollständiges Verzeichnis der Sammlung „Aus Natur und Geis[illegible]glich dieses Bandes.

Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

die nunmehr auf ein mehr denn zehnjähriges Bestehen zurückblicken darf und jetzt 240 Bände umfaßt, von den 60 bereits in zweiter bis vierter Auflage vorliegen, verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutsamen sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr begegnen helfen, soll dem Gelehrten es ermöglichen, sich an weitere Kreise zu wenden, dem materiell arbeitenden Menschen Gelegenheit bieten, mit den geistigen Errungenschaften in Fühlung zu bleiben. Der Gefahr, der Halbbildung zu dienen, begegnet sie, indem sie nicht in der Vorführung einer Fülle von Lehrstoff und Lehrsätzen oder etwa gar unerwiesenen Hypothesen ihre Aufgabe sucht, sondern darin, dem Leser Verständnis dafür zu vermitteln, wie die moderne Wissenschaft es erreicht hat, über wichtige Fragen von allgemeinstem Interesse Licht zu verbreiten. So lehrt sie nicht nur die zurzeit auf jene Fragen erzielten Antworten kennen, sondern zugleich durch Begreifen der zur Lösung verwandten Methoden ein selbständiges Urteil gewinnen über den Grad der Zuverlässigkeit jener Antworten.

Es ist gewiß durchaus unmöglich und unnötig, daß alle Welt sich mit geschichtlichen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien befasse. Es kommt nur darauf an, daß jeder Mensch an einem Punkte sich über den engen Kreis, in den ihn heute meist der Beruf einschließt, erhebt, an einem Punkte die Freiheit und Selbständigkeit des geistigen Lebens gewinnt. In diesem Sinne bieten die einzelnen, in sich abgeschlossenen Schriften gerade dem „Laien" auf dem betreffenden Gebiete in voller Anschaulichkeit und lebendiger Frische eine gedrängte, aber anregende Übersicht.

Freilich kann diese gute und allein berechtigte Art der Popularisierung der Wissenschaft nur von den ersten Kräften geleistet werden; in den Dienst der mit der Sammlung verfolgten Aufgaben haben sich denn aber auch in dankenswertester Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, und die Sammlung hat sich dieser Teilnahme dauernd zu erfreuen gehabt.

So wollen die schmucken, gehaltvollen Bände die Freude am Buche wecken, sie wollen daran gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine kleine Bibliothek zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.

Leipzig, 1908. B. G. Teubner.



Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
143. Bändchen

Geschichte der Musik

Von

Friedrich Spiro



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1907

Meiner lieben Frau Assia gewidmet

Geschichte schreiben heißt erzählen „wie es gewesen ist“; und wer Musikgeschichte schreiben will, der müßte eigentlich erzählen, was alles für Musik geschrieben worden ist. Dies ist nun erstens nicht möglich und zweitens nur da lohnend, wo es sich um übermächtige Persönlichkeiten handelt; sie allein haben die Geschichte gemacht. Ist nun vollends der Raum knapp bemessen, so muß die Auslese aufs äußerste beschränkt werden; wer im Fluge dahinjagt, darf nur die Höhepunkte berühren, mögen ihn auch die Täler noch so sehr locken. „Musik“ kommt von „Muse“ her, und nur, wen die Muse geküßt hat, der wird statt „tönend bewegten Formen“ ethische Werte schaffen; die Musikanten vergehen, der Geist aber ist das Leben.

Rom, 1906.

Friedrich Spiro.

Inhalt.

I. Das Altertum.

Die Geschichte der musikalischen Kunst beginnt, wie die Geschichte des philosophischen Denkens, in Hellas. Nicht als ob die Völker des Orients, deren Kultur sich früher als die griechische entwickelte, nicht ebenfalls musiziert hätten: im Gegenteil. Bei den Ägyptern und Äthiopen Afrikas wie bei den asiatischen Stämmen von den Karern im äußersten Westen bis zu den Japanern im fernsten Osten ist seit Jahrhunderten getanzt und gesungen, getrommelt und gepfiffen worden; die Musik ist älter als die Religion und so alt wie die Liebe. Es wäre sinnlos den Uranfängen nachzuspüren, da die Musik in Wahrheit nicht bei den Kulturvölkern, auch nicht bei den Barbaren, ja überhaupt nicht beim Menschen sondern beim Tiere beginnt; wohl aber ist es beherzigenswert, daß zu der Zeit, wo das Dunkel der Jahrhunderte sich einigermaßen zu lichten beginnt, mehrere Völker des Ostens bereits eine hohe musikalische Tätigkeit, ja ein technisch gereiftes System zeigen. Unabhängig voneinander fanden die führenden Nationen in Asien, Afrika und Europa — Chinesen, Ägypter, Griechen — das Verhältnis des artikulierten Tones zu seiner Oktave und damit den Weg zur Tonleiter; charakteristisch für die älteste erkennbare Skala ist das Fehlen der halben Töne — auch die Gehörnerven der Menschheit haben ihre Geschichte — und neuere chinesische Melodien, deren eine durch Webers Turandot allbekannt geworden ist, zeigen auch auf diesem Gebiete den für die Wissenschaft so erfreulichen, zähen Konservativismus der alten Serer. Bei anderen Nationen entwickelte sich die Instrumentalmusik teils selbständig, teils in Verbindung mit dem Gesange: die Inder begannen die sonst nur gezupften Saiten durch Streichen in dauernde Schwingung zu versetzen und schufen dadurch die Grundlage zu einer Tonwelt, die erst lange nach dem Ausgange des Altertums zur Entwickelung gelangen dann aber auch der Menschheit das Höchste bieten sollte, was

sie überhaupt besitzt; die Syrer brachten es im Flötenspiele zu jener schwindelnden Virtuosität, in der sie viele Jahrhunderte hindurch, bis in die römische Kaiserwelt hinein, sprichwörtlichen Ruhm besaßen; die Hebräer, deren gesamte Kultur ein Ableger der assyrisch-babylonischen war, verwendeten, wie die Bibel zeigt, im Gottesdienste nicht nur den Gesang mit Harfenbegleitung sondern auch die Blasrohre aus Holz und Metall; und die Obelisken der Ägypter zeigen, daß diese vornehmsten aller Semiten schon im dritten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung fertige Solisten und straff disziplinierte Musikantenkorps besaßen. Indessen all dieses würzige farbenreiche Tonleben hat kein bleibendes Kunstwerk ins Leben gerufen; wie die gedankliche Phantasie des Orients zwar Spekulationen aber keine Philosophie erzeugte, so hat seine Musik die Menschen zwar unterhalten, auch wohl begeistert, aber nicht erhoben: sie blieb wie ihre Vertreter eine Sklavin, und die Melodie erstarb mit ihrem letzten Tone. Den Pfad zur geistigen Höhe erklomm die Musik erst bei den Griechen.

Die ältesten erhaltenen Tonwerke dieses Volkes, inschriftliche wie literarische, zeigen es bereits auf einer solchen Höhe der Kultur, daß sich der größte Teil seiner aufsteigenden Entwickelungslinie nur durch Rückschlüsse einigermaßen erhellen läßt. Vollends in jenem „griechischen Mittelalter", jener ritterlichen Gesellschaft des zweiten vorchristlichen Jahrtausends, deren Wesen uns im Niederschlage der homerischen Gedichte vorliegt, ist das fertig ausgebildete Musikwesen schon da: die Götter musizieren wie die Menschen, und die Musik selbst ist wie ihr Name göttlich. Der Gott selbst, mochte er nun Apollon oder Dionysos, Paieon oder Marsyas heißen, erschien nach uralter Vorstellung auf Erden um die Menschen singen und spielen zu lehren; und der fahrende Sänger, mocht er noch so eine armselige Existenz führen, galt bei allen griechischen Stämmen, sogar bei den rohen Spartanern, als göttlich inspiriert: selbst wo er als Ausländer politisch rechtlos war, blieb er doch als Prophet moralisch geehrt. Deutlich erkennt man die Hauptarten ihres Musizierens, wobei noch stets der singende, und zwar keineswegs willkürlich singende Gesamtcharakter der Sprache zu berücksichtigen ist: bezeichnen doch die Akzente, die wir auf allen griechischen Worten lesen, nicht etwa eine stärkere Betonung (wie es in unseren Schulen gelehrt wird und im Neu-

griechischen der Fall ist) sondern eine größere Tonhöhe oder Tiefe, so daß z. B. in Namen wie Aischylos oder Sokrates die erste Silbe zwar länger gehalten, die zweite jedoch höher „angestimmt" (daher προσῳδία, accentus) wurde als die übrigen. Nur in dieser Weise darf man sich die homerischen „Gesänge" und ihre unzähligen Nachahmungen vorgetragen denken: nicht mit Melodien, was unerträglich lang geworden wäre und zur fortlaufenden Erzählung nicht paßt, sondern in jenem gehobenen Tone, der die musikalischen Eigenheiten der gesprochenen Rede steigert und daher für alle Zeiten den Namen Rezitativ erhalten hat. So hielten denn die Rhapsoden bei ihren Vorträgen kein Instrument sondern nur den Stab, ῥάβδος, in der Hand; ganz anderer Art war der wirklich komponierte Gesang, bei dem sich der Sänger auf Laute (Kithara Lyra Phorminx) selber begleitete oder auf der Flöte begleiten ließ, und zwar gab es der Flöten so viele Arten wie jetzt Holzblasinstrumente vom Piccolo bis zum Fagott, die Oboen und Klarinetten mit eingeschlossen. Neben dieser Kitharodik und Aulodik entwickelten sich selbständig die Elegie und der Jambos als Dichtungen melodramatischer Art, die gesprochen aber von charakteristischen Flötenmelodien begleitet wurden; überall muß man sich die Sänger auch als Komponisten denken, wie anderseits jeder Komponist sein eigener, erster und vorzüglichster Interpret war; hatte sich das homerische Epos in den Kreisen der vielfach improvisierenden Rapsoden entwickelt und bis zu seiner schriftlichen Fixierung immer aufs Neue verändert, so wird die hinreißende Wirkung solcher Elegiker wie Archilochos von Paros, Mimnermos von Kolophon, Solon von Athen (des großen Staatsmannes), solcher Kitharoden wie Terpandros von Antissa, Phrynis von Mytilene, Timotheos von Milet, oder solcher Lyriker wie Sappho, Alkaios, Pindaros und unzähliger anderer nicht nur auf ihren poetisch-musikalischen Schöpfungen sondern auch auf ihrer faszinierenden Ausübungskraft beruht haben. Gestählt und zu immer neuen Taten angestachelt ward diese Kraft erst durch Fürstengunst, dann und vor allem durch die öffentlichen Festspiele in den vielen kunstbegeisterten Freistaaten; die Hoffnung auf Ruhm und materiellen Gewinn, der leidenschaftliche Sinn für Kampf und Sieg, der das gesamte altgriechische Leben durchglüht und gestaltet, hat die Musiker zu immer neuen Wag-

nissen angespornt und ihre Kunst immer mehr verfeinern gelehrt. Das Resultat der persönlichen Leistung war denn auch unvergleichlich. Man stelle sich z. B. den Moment vor, wo ein Timotheos (um 400) seine „Perser“, einen großen Hymnos auf die Schlacht von Salamis, bei einem Poseidonfeste anstimmte. Der Text ist zum größten Teile erhalten, und zwar dadurch, daß ein Offizier in der Armee Alexanders des Großen dieses sein Lieblingsbuch in den Feldzug mitnahm (wie mancher deutsche Chinakrieger seinen Goethe) und es sich dann nach Literatensitte ins Grab mitgeben ließ; dieser Text ist bereits in Sprache, Form und Versbau so raffiniert und bis in die letzten Einzelheiten ausgefeilt, daß sich keine Cantate der Renaissance oder der Neuzeit damit vergleichen kann. Und doch war er nur die Folie für eine Musik, die drei Jahrhunderte hindurch die Griechen von Asien bis Sizilien, von der Krim bis Ägypten in Entzücken versetzte; dieses Kunstwerk hatte nun sein Schöpfer vor einem nach vielen Tausenden zählenden, aus lauter echten rücksichtslos kritischen Kennern bestehenden Publikum unter freiem Himmel zu singen und zu begleiten. Soweit ging die Aufgabe des Kitharoden; selbst den phänomenalsten Virtuosen der Neuzeit ist nichts Ähnliches zugemutet worden. Ganz anders war die Aufgabe des eigentlichen Lyrikers, eines Pindaros und Simonides im fünften, einer Sappho im sechsten Jahrhundert; sie studierten den Chören, die sie selbst zusammenstellten oder von Priestern, Fürsten, Familien überwiesen erhielten, ihre Lieder ein und zwar zunächst durch Vorsingen unter eigner Begleitung, so daß auch hier die Persönlichkeit alles bestimmte. Daneben kam freilich bei Zeiten eine Notenschrift zur Geltung, die bei der echt griechischen Reiselust einen internationalen Musikverkehr ermöglichte: Pindaros selbst erzählt ja — in einem Chorlied! das hätten die Jonier Simonides und Bakchylides nie getan, die empfanden musikalischer als der strenge Böoter —, daß er sein neuestes Werk mittels eines phönikischen Kauffahrers zur Aufführung nach Sizilien schickte; da mußten also auch Noten dabei sein. Zur Bezeichnung der Noten oder vielmehr der Intervalle (eine absolute Tonhöhe hat selbst Palestrina noch nicht angegeben) wählte man ursprünglich Buchstaben, dann Teile von solchen und ihre Ableitungen; aus ihnen entstanden, da sich naturgemäß die Noten- von der Wortschrift unabhängig weiter entwickelte, jene Striche, Linien, Haken, Nägel und

Punkte, die, nicht zu verwechseln mit den viereckigen Mensuralnoten des okzidentalischen Mittelalters, als Neumen bis zum Ende des byzantinischen Zeitalters geschrieben wurden. Die altgriechische Notenschrift ist aber längst vollständig entziffert, die byzantinische nur zum kleinsten Teile.

Alle die Kunstformen, in denen die Griechen beim Gottesdienste oder bei sonstigen Festlichkeiten sangen, hatten nicht nur ihre rhythmische Gliederung sondern auch ihren festen, bei aller Manigfaltigkeit streng geregelten Bau; aus dem uralten Nomos — das Wort bedeutet eigentlich nur „Weise" — entwickelte sich eine nach dem Gesetze des Auf- und Niedersteigens gebildete Form, in dem sich der hellenische Proportionsinn genau ebenso offenbart wie in einer Tempelstruktur oder den Verhältnissen einer Statue oder der Disposition einer Rede. Alle Formen nun, die von den verschiedenen hellenischen Stämmen geschaffen waren, fanden ihre Vereinigung und zugleich ihre höchste Ausbildung da, wo auch die Poesie ihren Gipfelpunkt erreichte, im attischen Drama. Die Anregungen dazu hat Athen von Korinth, von Argos, ja von ferneren Teilen Griechenlands erhalten; geschaffen hat es die auf Musik basierte Tragödie und Komödie selbst. In beiden fanden Rezitativ und Arie, Duette und vor allem Chorgesänge neben der gesprochenen Rede Platz; ja man kann sagen, auf dem Chorgesange sind beide Kunstgattungen basiert, so daß lange Zeit den Dichter-Komponisten wie dem Publikum der Chor als das allein wesentliche und die Schauspieler selber nur als „Prolog" und „Episodien" galten. Man hat neuerdings oft und mit Recht den fundamentalen Unterschied zwischen dem religiösen, handlungreichen Drama Athens und der rein effektmäßig gearbeiteten modernen Oper einerseits, dem musiklosen Schauspiel anderseits hervorgehoben; allein mindestens ebenso groß ist die Verschiedenheit jenes Dramas von demjenigen „Gesamtkunstwerk", das sich mit ihm gerne in Vergleich setzen möchte, weil es die alte Oper glücklich über den Haufen gerannt hat. Schon das allmähliche Verkümmern des Chores, der ja in manchen dieser Werke gar nicht erscheint, ist dafür bezeichnend; was aber das antike Drama dem modernen noch ferner rückt und zugleich den musikalischen Geist der Athener in seiner wunderbarsten Potenz zeigt, ist die Stellung der Komödie in gleicher Höhe neben dem tragischen Drama. Das moderne, bürgerliche, im Wesentlichen realistische

und daher musiklose Lustspiel hat seine Wurzel in der neu-attischen Komödie des 4. vorchristlichen Jahrhunderts; die alt-attische des 5. Jahrhunderts, die das Athenertum in seiner ganzen übersprudelnden Vollkraft repräsentiert, war ebenso auf den Chor basiert wie die Tragödie, und wie Aischylos Sophokles Euripides, so waren Kratinos Aristophanes Eupolis ihre eigenen Komponisten. Allerdings war ihr rhythmisches Material beschränkter als das der ernsteren Schwester und des so nahe verwandten Satyrspiels; dafür stand ihr jedoch eine reichere Farbenskala zur Verfügung, da einerseits die Parodie des tragischen und feierlich-lyrischen Tones, schon in den Versen höchst wirkungsvoll, in der Musik vollends weite Perspektiven eröffnete, anderseits die übermütige Ausgelassenheit der Komiker immer neue Mittel fand, das Ohr wie die übrigen Sinne zu reizen und zu bezaubern: man denke nur an die Vogelstimmen und das Fröschegequak bei Aristophanes. Natürlich machte auch innerhalb des Jahrhunderts, das die Hauptperiode des attischen Dramas umschließt, die Musik eine gewaltige Entwickelung durch; die meisten und wesentlichsten Neuerungen führte Euripides ein, dessen nimmer rastende, fieberhafte Arbeitskraft, namentlich in den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens, auf allen Gebieten seines Schaffens eine Revolution nach der anderen herbeiführte: für seine Generation war das ein Schrecken, für ihn persönlich ein Verhängnis, aber eine starke Partei, namentlich unter der Jugend und im Ausland, hat er sich schon bei Lebzeiten erobert, und nach seinem Tode stellt ihn die gesamte öffentliche Meinung des Altertums über alle Bühnenkünstler aller Zeiten. Zu seinen musikalischen Neuerungen, die zum Teile selbst auf den allgeliebten Sophokles gleich bei ihrem Erscheinen den größten Einfluß gewannen, gehört nicht nur die gesteigerte Freiheit der Rhythmen, sondern namentlich die Ausdehnung des Sologesanges, die Einführung des sentimentalen und schwärmerischen Elementes in die Arie, die Anklänge an alte Motive mitten im wildesten Brausen der neuesten Evolutionen, namentlich aber die Gestaltung der Chöre nach dem Vorbilde des zu jener Zeit modernen Dithyrambos. Denn der Dithyrambos, jener von „kyklischen Chören“, d. h. tanzenden Gruppen, zu Ehren einer Gottheit in deren Heiligtum (also zu Ehren des Dionysos in dessen Theater) ganz selbständig aufgeführte, feierliche Gesang, hatte gerade in der zweiten

Hälfte des fünften Jahrhunderts durch geniale Jonier eine Umformung erfahren, die einen ebenso erbitterten Parteistreit hervorrief wie Euripides Tragödien selbst: man schalt die neue Musik zügellos, überleidenschaftlich, infolgedessen natürlich auch sittenverderbend, und noch hundert Jahre später, als die gefährlichen Komponisten lange tot waren, wurden sie als arge Neuerer von dem bedächtigen Theoretiker Aristoxenos angegriffen, dessen reaktionäre Doktrinen dann nach weiteren Jahrhunderten von anderen Theoretikern nachgeredet wurden, ohne daß das in seiner Sittlichkeit bedrohte Publikum sich irgend hätte beirren lassen. Und doch hatten auch jene Angriffe einen Schimmer von Berechtigung, ganz anders als die gehässige Bosheit, mit der man im 19. Jahrhundert nach Christus die gewaltigen Meister des musikalischen Fortschrittes zu unterdrücken suchte: die altgriechische Musik nämlich — und darin liegt ihr Hauptunterschied gegen alle späteren — besaß in ihrem innersten Wesen, also auch abgesehen von den Stücken mit gottesdienstlicher Bestimmung, ein stark ethisches Element und deswegen eine eminent moralische Wirkung und erzieherische Kraft. Deswegen (man kann sagen mehr aus praktischen und am letzten Ende politischen als aus ästhetischen Motiven) gebot das atheniſche Gesetz mit eben solcher Strenge jedem Vater die musikalische Erziehung seiner Kinder wie jedem erwachsenen Kinde die Erhaltung der Eltern; deswegen hat selbst Platon, der allerdings mit jeder Fiber seiner apollinischen Seele musikalisch empfand, aber sehr wohl abstraktes Denken vom subjektiven Gefühle zu scheiden vermochte, in seinem strengen Staatsgebäude, aus dem er die Tragiker und selbst den Homer verbannte, der Musik den wichtigsten Platz eingeräumt; deswegen hat ein so scharfer, universeller und scheinbar trockener Denker wie Aristoteles, der Erzieher des großen Alexander, der menschlichen Gesittung und folglich der staatlichen Gemeinschaft die Musik zugrunde gelegt; deswegen hat in den Jahrhunderten, da eben dieser Alexander und seine Nachfolger die Welt hellenisierten, mit den übrigen Kulturprodukten der Griechen auch deren Musik, wenn auch stark modifiziert, ihren Einzug bei den Barbaren in Syrien und Ägypten, in Persien und in Rom gehalten: erst mit den Griechen selbst, ihrer individualistischen Staatsform und ihrer gesunden Landwirtschaft, ihrer Philosophie und ihrer Gymnastik, ist auch ihre Musik zugrunde gegangen.

Doch nicht völlig ging sie zugrunde. Einige ihrer Elemente retteten sich während der ersten Jahrhunderte der römischen Kaiserzeit durch die allgemeine Auflösung ins Christentum, genau wie die Elemente der Plastik und Malerei, Architektur und Poesie, Wissenschaft und Rhetorik; dort wurden sie zwar gründlich mißverstanden und demgemäß mißbraucht, aber selbst so besaßen sie noch Kraft genug, um eine neue weltbeherrschende Kunst ins Leben zu setzen. Das ist freilich nicht nur im erhabenen Sinne zu verstehen, sondern auch im durchaus gegenteiligen; die Geschichte hat die Pflicht, jede Wahrheit an den Tag zu bringen, mag sie auch noch so schöne Illusionen zerstören.

Denn nicht bloß tragisch=großartig oder sinnig=ernst oder auch jubelnd=ausgelassen und rasend=stürmisch darf man sich die griechische Musik vorstellen: die Kunst hat wie die Lebenskraft ihre Launen und steigt als Musik und Tanz ebenso behende in die niedrigsten Sphären wie in die höchsten, in den Schmutz wie in den Olymp. Länger als die Tragödie und der kyklische Chor hielt sich, zumal in Rom, das Ballet; und als das Studium des Aristophanes und der Lyriker längst Privatsache einer gebildeten Minderheit geworden war, blühte das Gaukler= und Possenreißertum in allen Schattierungen vom Raffinement bis zur Gemeinheit. In demselben Alexandreia, der Großstadt par excellence, wo die musterhaftesten Chöre von Männern und Frauen, Knaben und Mädchen einstudiert wurden, wo am Adonisfest aller märchenhafte Prunk der Ausstattung durch die Vorträge einer Sängerin überstrahlt ward, wo man Hunderte von Musikanten zu einem Orchester zusammenstellte und die erste hydraulische Orgel erfand, — da ergötzten sich Matrosen und Packträger, Pilger und Dirnen an einer Kneipmusik, wie sie nur je die groben Nerven eines international zusammengewürfelten Hafengesindels zu berauschen vermochte. Aus Athen berichtet etwa in der Zeit des Kaisers Hadrianus ein Reisender, den die Schönheit und Lage des Parthenon überwältigt hat, er begreife nicht, wie diese verkommene, jetzt nur noch von Traditionen und Fremdenraub lebende Stadt einst eine solche Rolle spielen konnte; künstlerisch bietet sie längst nichts mehr, aber alles, was in den Begriff des Tingeltangels gehört, steht mit schier unglaublich vielen Variationen in höchster Blüte. Wie verstand sich die Musik zu dieser Vielseitigkeit, mit welchen

Mitteln konnte sie arbeiten? Ihre fundamentalen Mittel sind — das weiß ein jeder — Melodie, Harmonie und Rhythmos; erst in zweiter Linie kommt dann das feinere Element der stimmlichen oder instrumentalen Färbung hinzu. Bei der griechischen Musik ist nun eines von vorn herein auszuscheiden: die Harmonie. Weder die Hellenen noch die Orientalen kannten die Mehrstimmigkeit; und so seltsam dies dem modernen Menschen klingen mag, so war es doch natürlich, einfach weil diese Melodien die Mehrstimmigkeit nicht brauchten, ja nicht einmal vertrugen. Noch jetzt kann man sich praktisch davon leicht überzeugen: so verkümmert auch die Reste antiker Musik sein mögen, die in neugriechischen Volkstänzen — natürlich nur an weltfernen, vom Fremdenstrome unbelebten Plätzchen — zum Vorschein kommen, sie sind ebenso unleugbar vorhanden wie die Reste antiken Volkstums in Sprache, Denkweise und religiösem Ritus. Wer nun jemals einer Frühlingsfeier in Megara oder einem Bauerntänzchen in den Bergen Thessaliens beigewohnt hat, der wird unbedingt zugeben, daß diese sehr feurige und wirksame, aber der Niederschrift widerstrebende Musik, gegen die selbst eine Melodie Beethovens kalt klingt, einer akkordischen Unterlage nicht bedarf, einer imitierenden Polyphonie aber durchaus unzugänglich ist. Im Grunde gilt dies ja noch immer von der Melodie des Südens; bei Rossini und noch bei dem frühen Verdi schrumpft die kaum erlernte Harmonie von selbst auf ein Minimum zusammen, und selbst dieses Minimum ist an sich charakterlos und für das Wesen des Melos durchaus entbehrlich. Vollends um die Polyphonie zu vertragen, muß die Melodie viele ihrer wertvollsten Besitztümer innerer und äußerer Art aufgeben; man denke nur an die größten Melodiker der Neuzeit, Mozart und Schubert: wie wenige ihrer musikalischen Gedanken vertragen die Komplikationen des Kontrapunktes! So sind denn alle die neuerdings gemachten Versuche, den Griechen eine Mehrstimmigkeit aufzudrängen, vergeblich gewesen; sie sind auch widerlegt, seitdem sich inschriftlich mehr und mehr Musikwerke gefunden haben. Wohl gaben die begleitenden Instrumente zuweilen einen Ton an, der vom Gesange im Augenblicke differierte; aber das waren eben vereinzelte Töne, sonst hatten die Instrumente den Sänger zu stützen, und die Chöre, für die es ja keine Taktstriche gab, sangen im Unisono oder in der Oktave.

Das Gegenstück zum Fehlen der Harmonie (das Wort ist, wie fast die gesamte musikalische Terminologie bis auf den heutigen Tag, griechisch und bedeutet ein „Zusammenpassen" der Töne, aber nicht zugleich mit-, sondern nacheinander) bildet der unerschöpfliche Reichtum des Rhythmos und der Melodie. Über den Rhythmos sind wir am besten informiert, da jedes griechische Wort aus langen und kurzen Silben besteht, folglich alles, auch die Prosa, rhythmisch gesprochen und empfunden wurde; bestanden doch für den guten Redner sehr strenge Gesetze darüber, welche Rhythmen er bevorzugen durfte und welche er vermeiden mußte. Die Verse vollends wurden, da man den Reim als vulgär verabscheute, nur nach rhythmischen Prinzipien gebaut; und da diese natürlich auch für die Musik bindend oder wenigstens maßgebend waren, so ist uns immerhin ein wesentliches Element der antiken Lieder erhalten. Es ist in seinen verschiedenartigen Gattungen und deren Unterarten so reich, daß zu seinem Studium bereits ein volles Menschenleben gehört; ein Prinzip der Taktgleichheit, wie bei uns, existierte fast gar nicht, doch herrschte in der Gruppierung der Silben zu Versen, der Verse zu Strophen und der Strophen zu Liedern eine innere Gesetzmäßigkeit, die man als Harmonie des Rhythmos bezeichnen kann und die natürlich durch die Individualitäten der Komponisten zu einer unendlichen Menge von Gestaltungen führt. Mit dem Ende von Athens Herrlichkeit naht auch das Ende dieser Polyrhythmie; selbst die nachahmenden Epigonen beschränkten sich auf ein kleines Repertoir, und dem hellenisierten Auslande fehlte gerade auf diesem Gebiete die Initiative. Ebenso war für die Elemente, aus denen die Melodie gebildet wurde, die frühgriechische Periode maßgebend geworden, die bereits im Zeitalter des selbst so ungemein produktiven Hellenismus für klassisch galt. Jede Melodie besteht aus Tönen einer Tonleiter und trägt den Charakter dieser Tonleiter an der Stirn; wir empfinden auch ohne stützende Akkorde bei der Melodie ohne weiteres, ob sie dem Dur- oder Mollgeschlecht angehört. Wie wir nun heutzutage diese beiden Tonleitern allein besitzen, deren Unterschied durch die Stelle gekennzeichnet wird, an denen die Reihe der Ganztöne durch Halbtöne unterbrochen wird, so besaßen die Griechen bereits früh deren drei, in der Zeit der großen Meister sieben, und später, als die Virtuosität keine Schranken mehr kannte, noch mehr. Es dauerte lange, bis sie

einen solchen Reichtum erwarben; das älteste Saiteninstrument, von dem die Gelehrten des Altertums erzählen, das Tetrachord, gab nur vier Töne an, e f g und a, also einen Halbton- und zwei Ganztonintervalle; erst durch Zusammenstellung der beiden Tetrachorde e f g a und a b c d (die gemeinsame Mittelnote a blieb stets die wichtigste in der Tonleiter, wie bei uns die Tonika) gelangte man zur Siebenzahl und erst durch Trennung der beiden bisher durch diese Mittelnote a vereinigten Tetrachorde, also durch Zusammenstellung von e f g a mit h c d e, erhielt man die volle Tonleiter bis zur Oktave. Diese Tonleiter heißt die dorische; sie ist für das gesamte Altertum die fundamentale und bedeutsamste geblieben. Neben sie traten bei Zeiten die phrygische d e f g a h c d und die lydische c d e f g a h c; es ist wohl möglich, daß die aus Europa schon im zweiten Jahrtausend vertriebenen Hellenenstämme sie bei den weichlichen musikliebenden Völkern Vorderasiens kennen lernten; denn während man ihnen oft mit Unrecht, z. B. auf mythologischem Gebiete, Entlehnungen aus dem Orient nachgesagt hat, pflegen sie selber den ausländischen Import ganz offen anzugeben, wie sie denn die Querflöte im Gegensatz zur klarinettenartigen Langflöte immer als lydisch bezeichnet haben. Neben jene drei Tonleitern traten nun allmählich die hypodorische a h c d e f g a, die hypophrygische g a h c d e f g, die hypolydische f g a h c d e f und schließlich die mixolydische h c d e f g a h; man sieht, daß die mit „hypo“ bezeichneten Nebentonarten eine Quarte unter den zugehörigen Haupttonarten standen und daß das Verhältnis zwischen Tonika und Dominante ebenso als maßgebend empfunden wurde wie von uns. Dagegen ist uns die Fähigkeit, andere als die Dur- und Molltonleiter überhaupt zu empfinden, so gut wie völlig versagt; dieser radikale Umschwung des Hörwesens ist jedoch nicht etwa zwischen Altertum und Mittelalter, sondern erst nach dem Ausgange des Mittelalters im 16. Jahrhundert eingetreten, da man noch während der Hochrenaissance in Kirchentonarten komponierte, die in Wahrheit wie so manche Heiligenstatue heidnisch-griechisch waren; es hängt mit der Entstehung der modernen Musik zusammen, und es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß die menschlichen Hörnerven sich wieder einmal anders gewöhnen. Anderseits hat es mit der Siebenzahl der antiken Tonarten seine eigene Bewandtnis; schon der Theoretiker Aristoxenos von Tarent, der im vierten Jahrhundert bei

Aristoteles Philosophie studierte, kannte ihrer mehr, und der schon genannte Timotheos, der mit der ersten Hälfte seines langen Lebens in die „klassische“ Zeit hineinragte, hat uns selbst erzählt wie selig er war, als der Herold seinen Sieg über den bereits sehr raffinierten Phrynis verkündigte: er hat ihn schon als Jüngling durch noch größeres Raffinement (auch im Instrumentalen, wobei sogar die Flageolettöne eine große Rolle spielten) übertrumpft und dabei jene aufregende Menge von Tonarten und Modulationen zur Anwendung gebracht, die ihm von Komödiendichtern und Theoretikern zum Vorwurfe gemacht wurde. Sogar die chromatische Tonleiter und die enharmonische Diesis, d. h. das „Hindurchlassen“ der Stimme von einem Tone zu seinem Nachbar, waren dieser Generation geläufig. Die Festsetzung von sieben Tonleitern beruht wahrscheinlich auf einem allgemeinen (mystischen) Kultus der Siebenzahl, der das gesamte antike wie moderne Leben durchzieht und von der Beobachtung der sieben Planeten sowie vom Glauben an deren Einfluß auf Weltordnung und Menschenleben herrührt.

Mit diesen Mitteln schufen die Griechen alle Gattungen der Musikform, vom Trinklied bis zum Choral, vom Ballet bis zur Arie, vom Virtuosenstück bis zur Programm-Musik: denn Künstler wie Sakadas von Argos, der den heiligen Kampf Apollons mit dem Drachen Python durch Flötenspiel darstellte, zeigen zur Genüge, daß diese neuerdings so heftig befehdete und als revolutionär verschrieene Gattung bereits im sechsten Jahrhundert vor Christus ausgebildet und sogar im Gottesdienste verwendet, ja allgemein angestaunt wurde. Erhalten ist nun von griechischer Musik verschwindend wenig: ein paar Zeilen von Pindaros, ein paar Worte aus Euripides „Orestes“ (5. Jahrhundert), ein achttaktiges Liedchen von einem gewissen Seikilos und einige Fragmente delphischer Festhymnen spät-hellenistischer Zeit (als Verfasser des einen wird Aristonus von Korinth genannt), und einige nicht minder offizielle und daher künstlerisch wertlose Hymnen von Dionysios und Mesomedes aus der Zeit des Kaisers Hadrianus, der auch auf musikalischem Gebiete das verlotterte Treiben seiner Zeit durch Zurückgreifen auf klassische Muster zu regenerieren versuchte, natürlich mit dem gewöhnlichen Mißerfolge solcher archaisierenden Bestrebungen. Denn der Verfall war nicht mehr aufzuhalten; die griechische Kunst hatte sich ausgelebt, und die Römer wie die übrigen

Italiker hatten keinerlei Musiktalent besessen. Wenn das in der Neuzeit so ganz anders wurde, so rührt es eben daher, daß die Stürme der Völkerwanderung die Rassen durcheinandermengten und dadurch nach allem Schrecken zum Segen Italiens neue Nationen ins Leben riefen. Für moderne Ohren klingen jene Musikreste, allenfalls mit Ausnahme der harmlosen Spielerei von Seikilos, fremdartig, sinnlos, gleichgültig, zum Teil peinlich; alle Versuche sie zum Leben zu erwecken beruhen auf Selbsttäuschung unmusikalischer Bücherhelden und sind trotz lauter Reklame kläglich gescheitert. Aber freilich kann keine Aufzeichnung, zumal beim Fehler jeder Tempoangabe, den Vortrag genau regeln, und namentlich wär es verfehlt aus einigen Fetzen und aus handwerksmäßigen Festmusiken oder gar aus den in großer Zahl erhaltenen, zum Teil sehr geistvollen Schriften der Theoretiker auf die Schöpfungen der Großen schließen zu wollen. Die historische Bedeutung der griechischen Musik ist unendlich groß, insofern diese Musik im Zentrum des Lebens der Nation stand, die der Welt alle Geistesbildung gespendet hat; praktisch kommt sie nur noch für die Gelehrten in Betracht, weil sie nicht, wie die bildenden Künste, allen nachfolgenden Geschlechtern als Muster gedient hat. Mit einer neuen religiösen Weltanschauung erwuchs der Menschheit auch eine neue Musik.

II. Das Mittelalter.

Die Barbarei, welche in den Jahrhunderten vor und nach dem Untergange des weströmischen Reiches die gesamte Kulturwelt der drei bekannten Erdteile verwüstete (nicht durch das Eindringen fremder Völkerschaften von Norden und Osten, die vielmehr die Segnungen eines feineren Lebens begierig aufsogen, sondern durch die Versumpftheit der herrschenden Römer und die Folgen ihres zentralisierenden Regierungsprinzips), diese Barbarei, welche mit dem Aufhören des griechischen Einflusses auf Italien einsetzt und daher den Okzident so viel früher und schlimmer traf als die östliche Reichshälfte, — sie hat auch dem traditionellen Musikleben den Garaus gemacht. Im Osten, in Byzanz und seinem Wirkungskreise, hielten sich noch Reste griechischer Melodie im christlichen Gottesdienst, bis sie von den immer mächtiger eindringenden Erzeugnissen des Orients über-

wuchert wurden; denn wie das Christentum selbst und seine bis auf den heutigen Tag dominierenden Baustile — gotisch, byzantinisch und romanisch haben ihrer Entstehung nach nichts mit den Goten, Byzanz oder gar dem ganz unproduktiven Rom zu tun — so ist auch der Kern seiner Musik hellenistisch-orientalischer Herkunft. Vielleicht ist es deswegen den Byzantinern später so leicht geworden, die politisch sehr gefährlichen orientalischen Slaven so schnell zu christianisieren. Aber die byzantinisch-slavische Welt erstarrte und ging lange vor dem Eindringen der Türken und Mongolen an ihrer eigenen Bilderstürmerei zugrunde; sie war reif für den Henker, als er kam, und hat über die politischen Katastrophen hinaus eine Entwickelung nicht gehabt, nicht haben können. Ganz anders der Westen. Italien, dessen Sprache Weltsprache geworden war und als solche die griechische abgelöst hatte, hielt auch im neuen Glauben von der Weltkunst so viel fest wie die Fähigkeit seiner Bewohner vermochte, und die Analogie der Malerei und Plastik, Poesie und Rhetorik zeigt nur, daß im Christentum zwar ein neuer Inhalt steckte, dagegen Form und Stil ganz unverändert geblieben waren. So sangen die ersten Christen nicht nur bei der Arbeit, auf der Wanderschaft, beim Gelage, sondern auch an heiliger Stätte die herkömmlichen Melodien; da es der Mehrzahl nach ungebildete Leute waren, so wurden die Melodien naturgemäß arg entstellt, auch an Zahl immer geringer, dazu gänzlich dem Texte untergeordnet, so daß vielfach nur Anfang und Schluß, oft auch nur der Anfang feststand, während sich das übrige in eine Art rezitativischer Psalmodie verlor. Dabei trat das Individuum hinter dem Chore völlig zurück; der Chor sang nach wie vor, ja bis ins zweite Jahrtausend hinein, einstimmig. Wohl traten einzelne Persönlichkeiten schon damals als Hymnendichter hervor, und unter ihnen wird im vierten Jahrhundert der Bischof Ambrosius von Mailand, der sichs in seiner glänzenden weltlichen Beamtenkarriere nicht träumen ließ daß er einmal Kirchenfürst und heilig gesprochen werden würde, auch als Komponist und epochemachender musikalischer Organisator genannt; er führte nach byzantischem Muster den Hymnos und die Antiphonie in die römische Kirche ein (Rom selbst verschloß sich dieser Neuerung noch jahrhundertelang), aber von den erhaltenen altchristlichen Melodien läßt sich keine mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen, zumal er zahlreiche

Nachfolger hatte und die Melodien selbst jedes bestimmten Charakters entbehren. Nur negative Züge lassen sich bei ihnen konstatieren: sie bewegen sich innerhalb weniger Töne, streben keinen Ausdruck an und berücksichtigen nicht mehr den Rhythmos sondern nur noch den Akzent des Gedichtes, außer wo dieser Rhythmos ein äußerst einfacher ist; von Horatius, dessen sapphisches Metrum man verständnislos nachbildet, bis hierher ist ein ebenso weiter Weg wie von der Sappho zu Horatius selbst. Sicher ist durch Ambrosius der Kirchengesang geregelt und die musikalische Terminologie in einer für Laien höchst wünschenswerten Weise vereinfacht worden; man numerierte jetzt die Kirchentöne und überließ die delikaten griechischen Bezeichnungen den Theoretikern von Fach, die noch lange, fast bis zum Erlöschen der lateinischen Sprache, an den altüberlieferten Fäden fortspannen. Als dann viel später, im zweiten Jahrtausend, die griechischen Namen durch italienische Scholastiker wieder eingeführt wurden, da hatten diese Leute selbst keine Ahnung mehr von deren wahrer Bedeutung, so daß sie mit Phrygisch, Dorisch usw. etwas ganz anderes bezeichneten als die Griechen getan hatten. Aber ihre Autorität blieb maßgebend bis auf den heutigen Tag, so daß z. B. Lydisch nicht wie im Altertum die Tonleiter c d e f g h c sondern vielmehr f g a h c d e f oder transponiert (schon die Griechen transponierten natürlich jede Tonleiter in jede brauchbare Lage) c d e fis g a h c bezeichnet; in diesem Lydisch, das der praktische Musiker „F-dur ohne Be" nennt, hat Beethoven sein Dankgebet eines Genesenden im Quartett Opus 132 komponiert. —

Wenn die nächste Persönlichkeit, die in der Musikgeschichte genannt wird, erst über zweihundert Jahre nach Ambrosius erscheint, so staune man darüber nicht; auch in unseren musikalisch so viel fruchtbareren Zeiten hat der Choral sich seit dem 17. Jahrhundert nicht weiter entwickelt, und die weltliche Musik wurde im früheren Mittelalter überhaupt nicht als Kunst betrachtet. Aber selbst mit dieser Persönlichkeit, deren Name noch heute, zumal durch den Erlaß des Papstes Pius X., eine so große Rolle spielt, hat es eine eigene Bewandtnis. Papst Gregor der Große, auf den man den Kern der katholischen Kirchenmusik mit immer erneuten Ausrufen offizieller Begeisterung zurückführt, war tatsächlich unmusikalisch, ja antimusikalisch; erst etwa dreihundert Jahre nach seinem Tode hat man ihm die seither

nach ihm benannte Sammlung von Kirchengesängen zugeschrieben, und damals logen die kirchlichen Erzähler, das weiß heute jeder ernsthafte Theologe. Es gab aber vor und nach ihm viele musikalische Päpste, und ganz allmählich ist die Sammlung entstanden, die seinen Namen führt; sie wanderte mit der Grundform der Liturgie, die damals fixiert wurde, nach Norden und hat in der karolingischen Zeit, nicht ohne starke persönliche Einwirkung Karls des Großen, ihre eigentliche Entwickelung durchgemacht. Die Sängerschulen, die sich in allen germanischen Landen von Oberitalien bis zur Nordseeküste (auch das galloromanische Frankreich war ja zu seinem Heile in großem Umfange germanisiert und dadurch wieder zeugungsfähig geworden), namentlich aber in der heutigen Schweiz nach dem Muster der päpstlichen bildeten, brachten nicht nur tüchtige Sänger sondern auch tüchtige Komponisten hervor, die sich keineswegs damit begnügten, die in Rom gesammelten Traditionen zu erhalten; vielmehr spannen sie selbständig an dem dünnen Faden fort, und wie sie unter die gegebenen Melodien oft andere Texte setzten, so fügten sie auch Notengruppen, namentlich umfangreiche Schlußkadenzen hinzu und schufen damit neue, rein religiös gedachte, ja vielfach nach den verschiedenen Festen gestaltete Formen. Namentlich das Kloster St. Gallen war im Zentrum musikalischer und musikliterarischer Produktion; zahlreiche Namen werden uns genannt, wenn auch keineswegs festzustellen ist ob den Tuotilo, Ratpert, Notker die Erfindungen gehören, die eine naive Geschichtschreibung ihnen nachrühmt. Sicher entstand damals die Sequenz, nicht im Sinne unserer jetzigen Theorie, sondern die frei melodische „Folge" von Tönen am Schlusse eines Hymnos, deren Name dann auf die Gesamtmelodien übertragen wurde und die nach mannigfachen Umformungen — namentlich traten Silbe und Ton wieder in ein natürlicheres, gleichmäßiges Verhältnis zueinander — sich allmählich zum Kirchenlied auswuchs. Der gregorianische Gesang ist also eine Sammlung einstimmiger geistlicher Gesänge großenteils griechisch-orientalischer Herkunft, die in Rom angelegt und in Nordeuropa wesentlich umgestaltet wurde. — Eine andere Errungenschaft dieser Periode ist der Fortschritt der Notenschrift, die an Stelle der unendlich komplizierten, von der altgriechischen Buchstabenform weit abgeirrten Neumenmasse erst die Choralnotation schafft, indem sie Linien einführt

und damit ein deutliches Mittel zur Bezeichnung der Tonhöhe gewinnt, dann aber zur Mensuralschrift und damit zu einer verhältnismäßig einfachen, für unabsehbare Zeit maßgebenden Bezeichnung der Tondauer vordrang. Denn auf longa und brevis, maxima und semibrevis beruht unsere trotz aller Versuche unerschütterliche Notenschrift; die ebengenannten Namen für rhythmische Werte sind noch heute z. B. in Italien gebräuchlich, freilich ohne verstanden zu werden, da die longa, die maxima und fast auch die brevis, wohl durch die wachsende Nervosität der Komponisten, aus dem praktischen Gebrauche so ziemlich verschwunden sind. — Natürlich konnten so bedeutsame Entwickelungen, zumal in so konservativen Zeiten wie dem früheren Mittelalter, nur langsam durch die Arbeit vieler Generationen vor sich gehen.

Das Eindringen der Germanen und germanisierten Kelten und Romanen in die Musikgeschichte ist das eine wichtige Charakteristikon des Mittelalters — auch der Benediktiner Guido (um 1000), der in seinem schöngelegenen Kloster zu Arezzo die Solmisation und so viele andere praktische Dinge erfunden haben soll, stammte aus Gallien —; das andere, nicht allein historisch sondern praktisch bedeutsame, ist das Aufkommen der Mehrstimmigkeit. Noch streiten sich die Niederlande und England, Frankreich und Italien um die Ehre dieser Erfindung wie einst die neun Griechenstädte um die Geburt Homers, und in allerjüngster Zeit sind zwei enorm gelehrte Bücher erschienen, deren eines mit der imponierenden Reife des Alters für Florenz, deren anderes mit dem begeisterten Feuer der Jugend für Wales als den Heimatsort dieser Gottesgabe eintritt. Vermutlich hat sie eine bestimmte enge Heimat so wenig wie die homerische Dichtung eine hat; sicher hat sie wie diese die Welt im Fluge erobert und wird Gemeingut der zivilisierten Menschheit bleiben.

Daß ihre Anfänge mit einem niederländischen Mönche namens Hucbald in Verbindung gebracht werden, der, offenbar ohne damit originell sein zu wollen, die Töne einer Stimme durch Quinten oder Quarten von einer anderen, dem „discantus“ neben dem „cantus“ begleiten ließ, mag um der Gewissenhaftigkeit willen erwähnt sein; mit der Mehrstimmigkeit haben solche Barbareien in Wahrheit ebensowenig zu tun wie die vereinzelten selbständigen Instrumentalnoten der Griechen.

Auch die „falsi bordoni", d. h. die parallelen Terzen und Sexten über einer Stimme, können, obgleich sie zuweilen schön klingen, nicht als etwas mehrstimmiges bezeichnet werden; liegt doch schon in ihrem Titel ihre unkünstlerische Geltung, und noch Richard Wagnern hat Raff, also ein Freund seiner Kunst und seiner Person, die „Fauxbourdons" des Lohengrinvorspieles zum Vorwurfe gemacht. Von einer wirklichen Zweistimmigkeit kann erst die Rede sein, als man konsonierende und dissonierende Intervalle mit ihren vollkommenen und unvollkommenen Arten unterschied, was bereits Franco von Köln um 1200 tat, vor allem aber als man jenen „discantus" zu einer selbständigen Stimme ausbildete, indem man zunächst über jede Note eine andere, „punctum contra punctum", setzte: war so einmal der Kontrapunkt gegeben und durch das schon im 14. Jahrhundert vorhandene Quinten- und Quartenverbot geregelt, so ergab sich die freiere Führung des Diskantus ebenso von selbst wie die Hinzufügung einer dritten und vierten, ja noch weiterer Stimmen. So entstand die Polyphonie, über die wir bis heute nicht hinaus gekommen sind; ihre eigentlichen Erfinder werden nicht genannt, denn als sie um 1400 von zahlreichen Niederländern, Franzosen und einigen Engländern virtuos gehandhabt wird, hat sie natürlich bereits eine lange Entwickelung hinter sich. Als gewiß darf man jedoch betonen, daß die Kunst des Diskantierens sich besonders in Frankreich während des 13. Jahrhundert ausbildete; es war dieselbe für die Kunst so überaus segensreiche Periode, wo an deutschen und französischen Höfen der Minnegesang seinen glänzenden Aufschwung nahm. Denn mit dem Aufblühen der weltlichen Macht und ihrer zahlreichen Zentren brach auch für den Liedersänger, den die Kirche verachtet, ja vielfach verstoßen und verfolgt hatte, eine neue Zeit an: überall gern gesehen, wo der menschliche Geist sich befreite und die Lebenslust Funken schlug, hatte der Minnesänger den Empfindungen der Gesellschaft Ausdruck zu verleihen und seine Kunst im Dichten, Spielen, Singen und Improvisieren immer aufs neue zu zeigen; das animierende Moment des Wettstreites, das begeisternde Streben nach Frauengunst kam dazu und spornte die armen Schelme, die fahrenden Sänger, die Troubadours und Menestrels, zu immer neuen Erfindungen. Solcher Melodien sind verschiedene erhalten; da der Text — im Gegensatze zu den Kirchengesängen, deren stereotype Worte

allmählich unter der Tonfülle verschwanden — stets verständlich sein mußte, so schmiegte sich die Musik an seinen Rhythmos an, und da dieser im Gegensatze zu den antiken Versmaßen nur auf den Akzent basiert, also sehr einfach und gleichmäßig war, so wurden auch die Tonfolgen gleichmäßig und es entstand das Prinzip der Taktgleichheit, das heute in aller Musik gilt und das man mit Unrecht auf die alte Kirchenmusik zurückprojizieren möchte. Nicht im Choral, sondern im Minnelied und im Tanze hat der moderne Takt seinen Ursprung. Einfach wie der Rhythmos war auch die Begleitung dieser Lieder; der Sänger hatte eben alle Aufmerksamkeit auf das Produkt seiner Kehle zu konzentrieren und gab auf der Laute — für die sich allmählich eine eigene Notierungsweise, die Tabulatur, ausbildete — nur einzelne stützende Töne an. Auch dies Verhältnis hat sich später im wesentlichen erhalten; der Einzelgesang, zumal der weltliche, widerstrebt der instrumentalen Polyphonie, und einer Begleitung, die doch diesen Namen verdienen soll, dabei selbständigen Inhalt zu geben war nur den erlesensten Geistern vorbehalten. Solche sind in der Musik des Mittelalters nicht hervorgetreten; der künstliche Sologesang gehörte einer Zunft an, und als das Rittertum mit Anbruch der Neuzeit verfiel, ging er an eine andere Zunft über: er wurde zum Meistergesange der Handwerkergilden. Damals war natürlich von den gregorianischen Motiven, aus denen seine Anfänge hervorgegangen waren, lange nichts mehr zu spüren.

Das andere Kind des Mittelalters, die kirchliche Polyphonie, wuchs zwar unter der nordischen Pflege herrlich heran, begann jedoch, als es eine Weile auf eigenen Füßen stand, bedenklich zu entarten. Die Pflege wurde am sorgsamsten von den Niederländern besorgt, unter denen Vlämen und Wallonen gleichen Anspruch auf Ruhm erheben dürfen; wo Deutsche und Franzosen in friedlicher Kulturarbeit zusammenwirkten, ist ja immer etwas Großes herausgekommen, wie in der Schweiz und Südfrankreich, so namentlich in den Niederlanden. Namen wie Dufay, Binchois, Busnois einerseits, Okeghem, Willaert, Hobrecht andererseits (sämtlich aus dem 15. Jahrhundert) verraten deutlich die Herkunft ihrer Träger; sie und sehr viele andere waren Melodiker und Kontrapunktisten ersten Ranges wie der Engländer Dunstable, dem man jetzt einen weitgehenden Einfluß auch auf die kontinentale Musik seiner Zeit

zuschreiben will. Jahrhunderte lang hatten die Niederländer der päpstlichen Kapelle in Rom ihre besten Sänger und Gesänge geliefert; das Verhältnis des frühen Mittelalters kehrte sich jetzt um, und Männer wie Don Paolo von Florenz, Jacopo von Bologna, Bartolino von Padua, Domenico von Ferrara u. a. zeigen deutlich, wie viel jetzt Italien — Oberitalien! denn Rom blieb nach wie vor unproduktiv und der Süden hatte sich vom Sturze der Hohenstaufen noch nicht erholt — von den Nordländern lernte. Man hat diese niederländische Polyphonie die ebenbürtige Schwester der gotischen Baukunst genannt; ganz anders als diese machte sie sich den Süden dienstbar und führte ihn im 16. Jahrhundert zu einer Leistungsfähigkeit, die in der architektonischen Renaissance zwar ein Komplement aber keine Parallele findet. Palestrina bezeichnet neben dem Niederländer Orlandus Lassus den Höhepunkt dieser Entwickelung; beide haben von Josquin de Près, dem erstaunlichsten Kontrapunktiker der Zeit um 1500, mehr gelernt als die Nachwelt von ihnen. — Es war nur natürlich, daß die niederländische Kunst auch nach dem eigentlichen Deutschland übergriff und dort reiche Früchte zeitigte; war doch die politische Trennung der Bataver und eines Teiles der Friesen vom deutschen Reiche keineswegs auch eine nationale, und man soll nie vergessen, daß Rembrandt und van Dyk ebensogut Deutsche sind wie Böcklin und Gottfried Keller, deren Wiege ebenfalls nicht im deutschen Reiche gestanden hat. Aber unvergessen soll es den Niederländern auch bleiben, daß von ihnen die übrigen Deutschen den Kontrapunkt gelernt haben; und reich begabte Naturen wie Adam von Fulda, Heinrich Finck, der fruchtbare Liederkomponist Heinrich Isaak und viele andere verdanken die Fähigkeit, ihre Gaben auszubilden und zu verwerten, den Niederländern.

Diese Höhe und Bedeutung erreichte die Polyphonie nicht ohne eine bedenkliche Periode der Entartung, namentlich in Frankreich und Italien, durchgemacht zu haben. Der Kontrapunkt reizt leicht zur Spielerei; es wäre sonderbar, wenn das lustige Temperament der Musikanten in Verbindung mit der religiösen Frivolität der Südländer gegen den Ausgang des Mittelalters nicht zu allerlei recht unkirchlichen Sprüngen in der Kirche geführt hätten. Als man einmal gelernt hatte, zwei oder mehrere Stimmen selbständig nebeneinander zu setzen, gab

man ihnen auch selbständige Worte; man ließ von der Hauptstimme, dem Tenor, nicht nur weltliche Lieder als cantus firmus in der Messe singen und komponierte ganze Messen über beliebte heitere Themen, sondern führte auch deren Worte in die Nebenstimmen ein, so daß in der Kirche gleichzeitig mit dem „Kyrie eleison" irgend ein Liebeslied wie „O Venere bella" oder „Malheur me bat" oder „Baisez-moi" oder auch irgend ein Unsinn wie „De rouges nez" oder „La-sol-fa-re-mi" angestimmt wurde. Von ernstem Musizieren war eben keine Rede mehr, die Sänger amüsierten sich wie sie konnten, und die Gemeinde, die selber am Kirchengesange schon längst beinahe ganz unbeteiligt war, hörte die Worte doch nicht. Dieser Unfug, dem erst das Konzil von Trient durch strenges Verbot ein Ende machte, wäre natürlich nicht möglich gewesen ohne einen eigenen Aufschwung der weltlichen Musik auch im Süden; ein solcher war tatsächlich erfolgt, als die italienischen Städte sich kraftvoll zu selbständigem Dasein erhoben; und diejenigen Bürgergemeinden, die den nächsten Jahrhunderten am intensivsten ihren geistigen Stempel aufdrückten, erst Florenz und dann Venedig, wurden auch musikalisch die Zentren einer ausgedehnten und wirksamen Produktion. Neue Formen entstanden; und wie einst neben dem Hymnos aus der Bewegung („motus") der gregorianischen Melodie, ein „Motetus" (Motette) erwachsen war, so erblühte jetzt unter dem Einflusse des Liedes in der Kirche das Madrigal, in geselligem Kreise aber die Frottola, die spielend leichte Lieblingsform der Florentiner, die in zahllosen Exemplaren erhalten ist. Für die Ohren des zwanzigsten Jahrhunderts haben sie nichts zu bedeuten (während einzelne Madrigale sehr viel zu bedeuten haben und diese Form sich in allerneuester Zeit sogar als wiederbelebungsfähig erwiesen hat); für das Florentiner Leben in der Früh-Renaissance sind sie ebenso bezeichnend, wie die in eben jener Zeit unendlich sprudelnde eigene Poesie.

Bedenkt man, daß dem späteren Mittelalter auch die Wiederbelebung der Instrumentalmusik, die italienische Schöpfung der Streichinstrumente und die deutsche der Orgel angehören; daß damals das weltliche Lied bei den allezeit schaulustigen Franzosen auch in einer Art von Singspiel und somit zu den Uranfängen der Oper führte (ein solches, „Robin et Marion" von Adam de la Hale, ist aus demselben 13. Jahrhundert erhalten, wo Kaiser Friedrich II. auch auf musikalischem Gebiete

manch frischen orientalischen Strom in die verdorrten Gefilde Italiens leitete und damit die Renaissance herbeiführte); daß endlich in derselben Periode bei den Mysterien in der Karwoche die Leidensgeschichte Jesu rezitativisch, vielfach mit verteilten Rollen, vorgetragen und somit der Grund zu den später so grandios bedeutungsvollen Passionsmusiken wie zum musikalischen Drama gelegt wurde, — dann wird man dieser Zeit für die universelle Musik, in der die Menschheit jetzt lebt und hoffentlich noch recht lange leben wird, eine größere Bedeutung beimessen als irgend einer der zwischenliegenden Epochen. Von dem vielgeschmähten Mittelalter führen unsichtbare Fäden zu Bach und Beethoven; was diese Fäden verdeckt und sie lange zu zerreißen drohte, ist das vielgerühmte Zeitalter der hohen Renaissance.

III. Die Neuzeit.

1. Zwei Methoden gibt es, den Anfang der Neuzeit zu bezeichnen, je nachdem man sich auf nordischen oder südlichen, auf protestantischen oder katholischen Standpunkt stellt: nach der Reformation oder der Renaissance. Beide sind für die Musikgeschichte unanwendbar; so großes auch hüben wie drüben in der Musik geleistet worden ist, ihre Neuzeit beginnt erst etwa mit der Gegenreformation, im 17. Jahrhundert, und die Lücke, die sie von der vorhergehenden Periode trennt, größer und rätselhafter als die zwischen Altertum und Mittelalter, ist von der Wissenschaft noch nicht ausgefüllt. Bereits wurde bemerkt, daß Palestrina (1526—1594) den krönenden Abschluß einer Periode bezeichnet, keineswegs aber den Anfang einer neuen; seine beiden Stilarten, die polyphone, bei der die Stimmen einander selbständig imitieren wie in der Mehrzahl der Messen und Motetten, und die homophone, bei der sie sich zu gleichmäßigen Akkorden, meist reinen Dreiklängen vereinigen wie in dem berühmten von Richard Wagner bearbeiteten Stabat mater, weisen nach rückwärts, nicht nach vorwärts, und es ist ganz verkehrt, die „neuere" Musik mit ihm beginnen zu lassen. Das gleiche gilt von Orlando di Lasso (1532—1594), der, wie er, weltliche und geistliche Gesänge mit gleicher Meisterschaft und mit den gleichen Mitteln ohne Streben nach spezieller

Charakteristik komponierte. So wunderbar diese Musik auch klingt, so schön sie sich der menschlichen Stimme anschmiegt, so tiefe Empfindung ihr zugrunde liegt: sie hat etwas archaisches und erinnert an jene frühgriechischen Vasenbilder, deren vorzügliche und fesselnde Zeichnung nur aus Linien oder Ornamenten besteht, ohne daß das Auge einen beseelten oder gestalteten Körper erblickt. Ebenso steht die Musik des Reformationszeitalters gänzlich im Banne der Tradition. Wohl war Luther (1483—1546) auch in der Musik, die er leidenschaftlich liebte und gleich Platon für eines der wichtigsten Erziehungsmittel hielt, ein genialer Schöpfer; wohl hat er auch den musikalischen Teil des Gottesdienstes reorganisiert und selber eine Reihe von liturgischen Gesängen und Chorälen geschaffen, unter denen allein „Ein feste Burg" ihm die Unsterblichkeit sichern würde; indessen schließen sich diese Lieder streng an den überlieferten Typus an, ja viele protestantische Choräle, die noch heute gesungen werden, sind direkt aus der katholischen Kirche übernommen und haben nur einen neuen Text erhalten. Der Schwerpunkt von Luthers musikalischer Tätigkeit liegt nicht im tonlichen Stil, sondern im religiösen Prinzip: er zog das Volk zum Gesange heran, und der Hauptunterschied zwischen katholischem und evangelischem Gottesdienst besteht musikalisch darin, daß alles Wesentlichste dort von einzelnen Geistlichen, hier von der ganzen Gemeinde ausgeführt wird. Damit war der Musik ein wichtiger Platz im Familienleben, in der Kindererziehung eingeräumt, und es ist bis zu einem hohen Grade Luther zu verdanken, wenn neuerdings, eben infolge dieser Erziehung, der protestantische Norden den an sich viel begabteren Süden im Musikleben so weit überflügelt hat; dort sind die Kirchenlieder, die im Süden kaum einer oder der andere kennt, volkstümlich geworden und haben seit dem Jahre 1524, wo in Wittenberg das erste „geystlich Gesangbuchlein" erschien, bis auf den heutigen Tag eine wahrhaft überwältigende Produktion erzeugt, darunter neben vielem Mittelgut auch eine große Zahl wahrer Perlen, die zu den edelsten Besitztümern der Menschheit gehören. Der obskure Kantoralgreis an der Berliner Nikolaikirche — er hieß Johann Krüger —, der etwa 100 Jahre nach Luthers Tode, in der entsetzlichen Zeit gleich nach dem Dreißigjährigen Kriege, die Melodie „Jesu meine Freude" erfand, ist ein Wundertäter, dem man täglich auf den Knien danken sollte; und es gibt, wo nicht

viele, so doch manche seines Gleichen. Die Schöpferkraft hatten sie in sich; die Fähigkeit, sie zu entfalten und zur Geltung zu bringen, verdanken sie Luther Er erhob den überlieferten Typus zur festen Norm; aber es war ein Glück, daß diese Festigkeit die Biegsamkeit nicht ausschloß, sonst wäre sterile Imitation die unausbleibliche Folge gewesen. Statt dessen ist kein Gebiet so fruchtbar gewesen wie das des Kirchenliedes; erst neuerdings ist es vom weltlichen Liede überholt worden. Dieser Unterschied bestand im 16. und selbst im 17. Jahrhundert noch nicht: so tragische Verse wie „O Haupt voll Blut und Wunden" oder „Wenn ich einmal soll scheiden" singt man bekanntlich zur Melodie „Herzlich tut mich verlangen nach dir, mein Jesu Christ"; der Urtext aber, auf den sie komponiert wurde, begann: „Herzlich tut mich verlangen nach einer Jungfrau zart". Die Unterschiede des Ausdrucks fanden sich eben erst, als auch von den alten Tonarten nichts mehr als Dur und Moll übrig geblieben waren, in der eigentlichen musikalischen Neuzeit.

2. 2. Während sich die Kirchenmusik im 17. Jahrhundert, von einigen feinsinnigen aber nicht eben originellen Geistern befruchtet, mühsam am Leben erhielt, erhoben zwei neue Gattungen, die den Bedürfnissen der Gesellschaft besser entsprachen, immer gewaltiger ihr Haupt: die Oper und die Instrumentalmusik. Von Singspielen, d. h. Reihen gesungener Stücke, die durch eine Handlung zusammengehalten und durch einen gesprochenen Dialog verbunden werden, war schon früher die Rede; das Ganze soll aus Frankreich stammen, wo es später mit großem Erfolge gepflegt wurde und noch heute beliebt ist. Der Gedanke aber, im Gegensatze zu aller Tradition, den Dialog eines Schauspielers selbst zu komponieren, erstand in Florenz; er ist charakteristisch für die italienische Spätrenaissance und widerspricht in seinem Wesen dem griechischen Geiste ebenso sehr wie dem germanischen. Deswegen ist die Oper auch stets ein italienisches Produkt geblieben; wenn Nordländer welche geschrieben haben, so standen sie eher, freiwillig oder unfreiwillig, unter dem Banne Italiens.

Italien hat der Welt die Renaissance gegeben, die Wiedergeburt der antiken Kultur, und damit die Wiedergeburt des Dramas. Aber wie es die antiken Kunstwerke nicht nur wissenschaftlich studieren sondern vor allem neu ins Leben setzen wollte, so sucht es auch nach einer Erneuerung des Dramas;

dabei taten kolossale Mißverständnisse einerseits, frische Produktionskraft anderseits das Ihrige, um etwas ganz selbständiges zutage zu fördern. Wie Palladios Theater in Vicenza, das gewiß recht griechisch sein sollte, vom Dionysos-Theater in Athen, so unterscheidet sich die Oper vom Drama; nur daß die Architekten wie gewöhnlich mehr Geist hatten als die Musikanten, und jene daher neue Kunstphasen herbeiführten, wo diese im Dunklen umhertappten. So vernünftig die Bemerkung war, daß man bei polyphonem Gesange die Worte nicht verstünde, so natürlich es war, mit Vincenzo Galilei, dem Vater des großen Physikers, die Monodie, das begleitete Solo mit recht deutlicher Deklamation, wieder in den Vordergrund zu stellen, so traurig war das Resultat: das Rezitativ, dieses unselige Zwitterding zwischen Gesang und Sprache, kam wieder zum Vorschein und erfüllte die mythologischen Opern von Peri und Caccini. Als dann das Zentrum des musikalischen wie allen intellektuellen Lebens von Florenz nach Venedig gewandert war, fand auch die Oper eine rationelle Pflege: Claudio Monteverde (1586—1649) hieß der geistvolle Kopf, der dem Gesange Ausdruck gab, die Instrumente stellenweise selbständig machte, die Harmonie bereicherte und das öde Einerlei der Rezitative durch Arien und Duette unterbrach; von ihm an hat die Oper eine Geschichte. Das Oratorium, das sich ihr entsprechend entwickelte, steht ihr so nahe wie das Kirchenlied dem weltlichen; der Hauptunterschied liegt im Stoffe, dessen Kirchlichkeit naturgemäß Rom zur Hauptpflegestätte dieser Pflanze machte. Die Jesuiten interessierten sich für sie, und tatsächlich darf man hier wie in der Architektur von einem üppigen, gefallsüchtigen, inhaltleeren Jesuitenstil sprechen; und aus der nächsten Nähe Roms, dem Bergstädtchen Marino, stammte Giacomo Carissimi (1604—1674), der für das Oratorium etwa die Bedeutung besitzt wie Monteverde für die Oper. Seine „Jephtha" findet noch jetzt einzelne Verehrer.

Von Venedig und Florenz führten die großen Verkehrsstraßen über den Apennin wie über die Alpen. Daß man in Rom nicht nur den Stil der Oper auf die geistlichen Stoffe übertrug sondern auch geradezu eigene Opern versuchte, wobei man verständigerweise trotz aller Deklamations-Prinzipien auch dem Chore sein Recht ließ, war hauptsächlich insofern von Bedeutung, weil dadurch wahrscheinlich Neapel die Anregungen

erhielt, die später so unendlich reiche Früchte zeitigten; wichtiger ist der Einfluß, den Venedig zumal durch seine fruchtbaren Opernschreiber Cavalli und Cesti auf die Höfe von Paris und Wien und damit auf den ganzen Norden gewann. Namentlich für den Pomp Ludwigs XIV. war diese Kunstgattung wie geschaffen; ihre Assimilation an den französischen Ton, ihre Verschmelzung mit dem pathetisch-bombastischen Wesen der Pariser Bühne erfolgte durch einen Florentiner namens Lully, der den Franzosen gab was sie brauchten, das Monstrum der großen Oper mit dem großen Ballet. Es ist ihr ernsthaftes Nationalgenre, in dem sich der rethorische posierende Zug ihres Charakters noch voller offenbart, als in ihrer eben damals auf die Höhe gebrachten „klassischen" Tragödie; daß der Erfinder dieser Oper ein Fremder war, verschlägt dabei ebensowenig wie die andere Tatsache, daß sie auch nachher mit der größten Geschicklichkeit und dem nachhaltigsten Erfolge von Fremden gepflegt wurde: Gluck und Piccini, Meyerbeer und Rossini, Spontini und — Wagner. Denn man täusche sich nicht darüber, daß ein guter Teil des augenblicklichen französischen Wagnerianismus auf dem atavistischen Glauben an die „große Oper" beruht, ohne die man nun einmal in Paris nicht auskommen kann; der „Fliegende Holländer" hat dort nicht gefallen, weil er eben keine „große" Oper ist, „Tannhäuser" aber rangiert stolz als Nachfolger der „Hugenotten."

Daß neben der ernsten die komische Oper auftauchte, ist ebenso natürlich wie die Entstehung der Komödie neben der Tragödie. Sie stellte Szenen des täglichen Lebens dar, zuweilen mit fast vulgärer Sprache, wie denn der Fürst Rospigliosi, dessen Operntexte um 1650 von Mazocchi, Marazzoli und Abbatini komponiert wurden, zwei Burschen sich im bergamasker Dialekt unterhalten ließ; im übrigen arbeitete sie mit denselben Mitteln wie jene, und der größte Teil des Stückes bestand aus trockenen Rezitationen, die nur von der Laute oder einem ähnlichen Instrumente in schwerfälligen Akkorden begleitet wurden. Dies führt uns zu einem Blick auf die Instrumentalmusik.

So lange die künstlichen Tonwerkzeuge im Gottesdienst keine Verwendung fanden und die Kirche das Leben unumschränkt beherrschte, so lange konnte von einer selbständigen Instrumentalmusik keine Rede sein. Der Pfeifer war ein verachteter Gesell, den man bei den üblichen Festgelegenheiten berief und bezahlte,

und der Saiteninstrumente bediente man sich zur Begleitung, auch wohl zur Unterhaltung, aber nie in ernstem künstlerischem Sinne. Das wurde anders, als die Orgel in allgemeine Aufnahme gekommen war und trotz ihrer anfänglichen Schwerfälligkeit — man mußte die Tasten mit der Faust oder dem Ellenbogen niederdrücken — in den Kirchen Platz fand, wo man sie zur Unterstützung des Chores brauchte; diese Unterstützung erfolgte noch zu Luthers Zeit einstimmig, dann aber, entsprechend der größeren Handlichkeit, mehrstimmig, und nun war die entscheidende Erkenntnis da: man sah, daß man ein harmonisches Instrument besaß, auf dem man nicht nur Melodien einer Stimme nachahmen, sondern auch Akkorde greifen, ja selbst einen ganzen polyphonen Satz wiedergeben konnte. Als vollends die Reihe der Pedaltasten dazu erfunden war — vermutlich in Deutschland, von wo Bernhard „der Deutsche" sie 1470 nach Venedig brachte —, da verlockte das Instrument von selbst zur Anfertigung vielstimmiger Sätze; so entstanden allmählich die Canone und Fugen, Toccaten und Ricercare, Präludien und Phantasien in um so größerer Anzahl als jahrhundertelang jeder Organist eigentlich auch Komponist sein mußte. Auch hier ragte lange Zeit Venedig am höchsten hervor, da in der prachtvollen Markuskirche nicht nur auf die Sängerschule sondern auch auf die beiden mächtigen Orgeln hoher Wert gelegt wurde; die beiden Gabrieli, die im 16. Jahrhundert die Doppelchörigkeit auch auf Bläsergruppen übertrugen, haben denn auch mit gleicher Kunst für die Singstimme wie für die Orgel geschrieben; als Individualität jedoch zeigt sich erst Girolamo Frescobaldi aus Ferrara, der gegen 1650 hochbetagt als Organist an der Peterskirche zu Rom verstarb. Das Zeitalter der harmonischen Musik hatte begonnen; das hatte man auch theoretisch erkannt, und wieder war es ein Venezianer, der es mit der größten Schärfe auseinandersetzte; er hieß Gioseffo Zarlino, komponierte ebenfalls beachtenswerte Orgelstücke und war am Ende des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister an der Markuskirche tätig.

Wie die Orgel aus Flöten und Oboen, so entwickelte sich etwa zur selben Zeit aus den gezupften Saiteninstrumenten, die seit dem Altertume nur wenig modifiziert waren, ein anderes Tasteninstrument; und so ungeheuer sich auch das Klavier seither entwickelt hat, gerade nach der tonlichen Seite hin, so

kann es doch seinen Ursprung, seine Herkunft vom pizzicato nicht verleugnen: es vermag nicht wirklich zu singen oder zu binden, es steht der Harfe näher und dem Streichertone ferner als irgend ein anderes Tonwerkzeug. Die ersten Exemplare, an denen man die Tasten nach dem Muster der Orgel verwendete, waren kleine viereckige Kästen, die man auf den Tisch stellte; so entstand, da man die Tasten „claves" (Schlüssel) nannte, das Clavichord, dem sich bald das dreieckige Clavicembalo an die Seite stellte; durch den Druck der Taste wurde die Saite abgegrenzt und so die Höhe des Tones bestimmt, während der Anschlag der Saiten, wie einst durch das Plektron oder noch jetzt bei der Mandoline durch die Feder, nun durch Federkiele oder metallene Tangenten erfolgte. Dabei blieb es, auch als der Umfang und Mechanismus sich beträchtlich erweitert hatte, und noch jahrhundertelang sprach man vom Kielflügel und Tangentenklavier; erst 1711 erfand Cristofori in Padua die Hammermechanik, die dann in Deutschland großartig vervollkommnet, mit dem Kielflügel zu kämpfen hatte, bis Mozart ihr zum endgültigen Siege verhalf. In seiner Kindheit hatte nun das Spinett die meisten Bewunderer in Italien, demnächst in England, wo man es Virginal nannte; und das Virginalbuch der Königin Elisabeth, das man neuerdings vollständig herausgegeben hat, zeigt eine ganze Zahl geschickter Tonsetzer, die dem dürftigen Apparat entlockten, was ihm irgend zu entlocken war. Wohl ist es möglich, daß auch auf diesem Gebiete England auf Holland einwirkte, wo in Jan Pieterß Sweelinck (1562—1621) eine außerordentlich vielseitige Künstlernatur hervortrat; und für Deutschland war es auf allen Gebieten der Musik ein Segen, daß sich dort die englisch-holländischen und die venezianischen Einflüsse kreuzten. Auch Sweelinck war in Venedig gewesen und teilte die Resultate seiner Studien einer ganzen Reihe der begabtesten deutschen Musiker mit, die sich dann zu bedeutenden Lied- und Orgelmeistern herausbildeten; wer aber irgend konnte, wanderte selbst über die Alpen um am Urquell der Melodik zu schlürfen und von den seit so vielen Generationen immer höher gehäuften Schätzen der Satzkunst zu profitieren. Man hat so viel über die geistige Beherrschung der Deutschen durch „Welschland" gescholten, und gewiß, es kam eine Zeit, wo die deutschen Fürsten durch den fortgesetzten Import ausländischer Kapellmeister ein

schweres Unrecht an ihren eigenen Landeskindern begingen; indessen, bis diese den Italienern ebenbürtig wurden, hatten sie deren Unterweisung nötig, und an den Früchten, der geglätteten Kunst des 17. Jahrhunderts, erkennt man den Wert jener Pilgerfahrten, die so manche germanische Ecke und Härte abgefeilt haben. Noch Haendel, also ein Meister des 18. Jahrhunderts, verdankt seinen melodischen Schliff den Italienern; wenn man freilich die Gewohnheit dieser musikalischen Italienreisen noch ins neunzehnte oder gar zwanzigste Jahrhundert verpflanzte, so gehörte dazu der ganze Stumpfsinn staatlich geleiteter Musiker-Brutanstalten.

Recht verschiedenartig also war das Material, das auf die Deutschen des 17. Jahrhunderts einwirkte, selbst wenn man annimmt, daß sie sich nur an das Allerneueste hielten. Der strenge a-capella-Gesang in der Kirche, die bunten Formen der Oper, der Einzel- oder Doppelgesang im geselligen Kreise; die Virtuosität auf der Orgel, dem Klavier und den Streichinstrumenten — denn aus der Grundform der Viola waren bald viele Varianten abgeleitet und von Virtuosen-Komponisten gepflegt worden, durch Vergrößerung die Viola da gamba und der Violone, dessen Name noch heut in Italien für den Kontrabaß populär ist und als dessen Verkleinerung wiederum das Violoncello entstand; anderseits durch Verkleinerung das Quinton und namentlich die Violine, die durch ihre Handlichkeit und ihren lebhaften Klang bald alle überholte und eine unabsehbare Literatur erzeugte — dies alles und noch mannigfache theoretische wie praktische Anregung wirkte auf die kraftvollen empfänglichen Gemüter der Nordländer. Bald traten unter ihnen Persönlichkeiten von solchem Geist hervor, daß sie sich über den Durchschnitt erhoben und Werke schufen, die man noch heute ohne allzu große Selbstverleugnung anhören kann: der Nürnberger Hans Leo Haßler (1564—1612), Kapellmeister in Prag, schrieb vorzügliche Kirchenchöre, der Hallenser Samuel Scheidt (1584—1654) und der Hamburger Jakob Praetorius (1580—1651) bildeten die Orgel- und die chorale Satztechnik weiter aus, und der Thüringer Heinrich Schütz (1585—1672) zuletzt Hofkapellmeister in Dresden, brachte den großen Oratorienstil nach Deutschland, wo er durch seine Psalmen- und Passionsmusiken den Boden für Größere bereiten half; ja er versuchte es auch mit einer deutschen Oper „Daphne“, die aber nicht er-

halten ist und die ohne Nachfolge blieb, da dieses Genre für das damalige Empfinden von der italienischen Sprache unzertrennlich war. Hier zeigt sich so recht der tiefgreifende Unterschied zwischen den beiden größten Musikvölkern: in Italien entwickelte sich vorzugsweise die Hofmusik, in Deutschland die Volksmusik; entstanden doch eben damals jene unvergänglichen Choräle, von denen bereits die Rede war, mitten aus den Kreisen des Volkes, während im Süden die raffiniertesten Produkte der Musik auf den Glanz einer ebenso raffinierten Gesellschaft, sei es im Palast oder in der Kirche, angewiesen waren. Diese Kennerschaft, die sich in den gebildeten Kreisen Italiens seit der Renaissance in ununterbrochener Tradition stetig verfeinert hatte, trieb naturgemäß die Musiker zu immer höheren Leistungen in der Melodik, im Satz, in der Virtuosität, und daß es dabei an natürlichem Geiste nicht fehlte, beweisen uns am Ende dieses inhaltreichen Jahrhunderts die genialen Kirchenkomponisten Lotti, Marcello und Caldara, sämtlich aus Venedig, ferner der vielseitige Neapolitaner Alessandro Stradella, endlich die stattliche Schar der Violinisten, die sich längst nicht mehr mit Improvisationen begnügten, sondern mit dem feinen Proportionsinne des Südländers daran arbeiteten, feste Formen zu schaffen. Als solche entstanden auf instrumentalem Gebiete namentlich die Sonate, die Suite und das Konzert. Sonata bedeutet ja ursprünglich nur ein Spielstück, wie „Cantata“ ein Singestück und „Toccata“ ein Anschlagestück (noch heute verwendet man diesen Namen gern für solche Kompositionen, bei deren Ausführung die bewegte Fingertätigkeit, das „toccare“ so recht fühlbar zur Geltung kommt); dann aber begann man für ein solches Spielstück Normen aufzustellen, nach denen das Verhältnis der Sätze und der einzelnen Satzglieder zueinander geregelt wurde. Dabei ließ man die Violine, auch wenn ihr eine zweite Violine zur kunstvollen Nachahmung ihrer Figuren beigegeben wurde, selten ohne harmonische Stütze; man bedurfte bereits der Akkorde so sehr, daß man fast jeder Sonate einen Baß mitgab, der auf einem der vielfachen Instrumente von der Laute bis zum Clavicembalo ausgeführt wurde. Der Interpret dieses durchgehenden Basses, des Continuo oder Generalbasses, hatte die ausfüllenden Akkorde mitzuspielen, ohne daß deren Noten aufgeschrieben waren; er hatte sie entweder aus den Verhältnissen zwischen Baß und Solo-

stimme zu entnehmen oder aus den Zahlen zu folgern, die den Baßnoten beigefügt waren. Denn da die Laute und das Klavier wie die Orgel lange Zeit eine eigne Ziffernschrift, die „Tabulatur", besessen hatten, so behielt man deren Reste zur Angabe der gewünschten Intervalle über dem Baße bei, die der Spieler dann finden und kunstgerecht verbinden mußte; so entstand der bezifferte Baß, dessen Technik in der ganzen „klassischen" Zeit jeder ordentliche Musiker beherrschen mußte und der heute für alle der Harmonielehre unkundigen Bachbegleiter ein Kreuz bedeutet. Er spielte natürlich in der Kirche dieselbe Rolle wie in der weltlichen Musik; kein Musikstück außer a-cappella-Gesängen blieb von ihm verschont.

Während die Sonate ihre Gesetze aus sich selber erhielt und daher stets einen der höchsten Plätze, wenn nicht den höchsten, in der Musik inne gehabt hat — es ist nicht zu viel gesagt: mit der Sonate wächst, steht und fällt die Musik —, so tritt bei der Suite ein der Musik zwar von Natur nahestehendes aber doch außermusikalisches Element hinzu, der Tanz. „Suite" bedeutet eine „Folge" von Tanzstücken, daher sie denn auch manchmal „Partita" genannt wird; der Name bezeichnet ebensowohl eine „Partie" von Variationen über ein bestimmtes Thema wie eine Partie von Tänzen. Diese Tänze brauchten ebensowenig getanzt zu werden wie in unseren Tagen die Walzer und Mazurkas von Chopin; aber wie diesen lag ihnen der Rhythmos und Charakter des bestimmten Tanzes zugrunde, und wie den produktiven Musiker von jeher der Tanz, diese Verbindung der Musik mit dem Erdenleben, stark gereizt hat, so animierten ihn die bei der wirklichen Tanzmusik gewonnenen Erfahrungen zu Stücken, bei denen er sich an alles band, nur nicht an die Beine der Tänzer. Rhythmos und Taktgruppenbildung fesselten ihn, während er in der Harmonie und Melodie seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen konnte; diese Vereinigung von Zwang und Freiheit ist es gerade, was so vielen wohl tut und was jedenfalls bequemer zu tragen ist als die nur den Wenigsten zuträgliche absolute Freiheit. — Es ist begreiflich, daß diese Tanzmuse ganz besonderen Kultus in Frankreich fand, dessen lebenslustige, bewegliche, graziöse Bevölkerung zur Entwickelung der Tanzkunst ebensoviel beigetragen hat wie der steigende Luxus seines Adels und die unersättliche Pracht seiner Hoffeste. Dazu kommt eine eigentümliche Be-

gabung aller Schichten der Nation für den Rhythmos überhaupt — man höre nur, wie streng taktmäßig die Leute im Theater trampeln, wenn sie den Anfang erzwingen wollen —; im Ganzen hat die Weltgeschichte bewiesen, daß in der Musik die Hauptgaben an die drei Haupt-Kulturnationen fast gleichmäßig verteilt sind, die Italiener repräsentieren die Melodie, die Deutschen die Harmonie und die Franzosen den Rhythmos. Nun bedenke man, was am Hofe der letzten französischen Könige alles getanzt worden ist! Von der vierschrötigen Allemande bis zur hurtigen Courante, von der gravitätischen Pavane bis zur flottbewegten Gigue, von der feierlichen Sarabande bis zur zierlichen Gavotte — doch es ginge ins Unendliche, wollte man auch nur die Namen der verschiedenen und so charaktervollen Tänze aufführen. Sie alle gaben den Musikern reiche Anregung; und da für die Bildung einer musikalischen Form der Wechsel zwischen Themen, Rhythmen und Zeitmaßen Hauptfaktor ist, so entstand in der Suite eine feste und doch biegsame, unendlich variable Form, die natürlich nur Sinn hatte, so lange jene Tänze existierten. Sie wurden mit der ganzen Zivilisation des „ancien régime" von der französischen Revolution hinweggefegt; und mit dem ancien régime fiel auch die Suite. Wenn man im 19. Jahrhundert versucht hat sie wieder zu beleben, so suche man darin ja nicht den Einfluß wiedererstandener Meister, sondern konstatiere nur die krampfhaften Versuche eines Archaismus, der aus der Not eine Tugend macht und Suiten schreibt, weil er keine ordentlichen Sonaten mehr schreiben **kann**. —

Die dritte der genannten Formen ist das **Konzert**. Bei ihm liegt der Schwerpunkt nicht im thematischen Bau oder im Rhythmos, sondern im Zusammenspiel mehrerer Instrumente und in ihrer virtuosen Wirkung. Das Konzert ist seiner Entstehung nach so italienisch wie die Suite französisch; seinem Namen nach bedeutet es einen „Wettstreit", und zwar zunächst zwischen Gesang und Instrumenten, dann zwischen Instrumenten verschiedener Art. Die Freude, überhaupt ein Orchester zusammengestellt und seine Stimmen in richtiges Verhältnis zueinander gebracht zu haben, veranlaßte manche Komponisten, so ein Stück als ein wetteiferndes Zusammenwirken zu bezeichnen, woraus es sich erklärt, daß noch manche Bachische Kantatenvorspiele diesen Namen tragen, während andere als „Sinfonia" (Zusammenklang) oder „Sonata" (Spielstück) bezeichnet sind; doch die

steigende Fertigkeit der Geiger erkannte wohl, daß der eigentliche Wettstreit erst begann, wenn ein einzelnes Instrument oder eine Gruppe von solchen einer anderen Gruppe als geschlossene Einheit gegenübertrat, wie ein Chor dem andern in der Kirche. Beide Arten hatten sich bereits im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts konstituiert; die eigentlichen Erfinder sind wie gewöhnlich unbekannt, doch werden als Marksteine der Entwickelung der Veronese Giuseppe Torelli († 1708 in Bologna) und Arcangelo Corelli (1653—1713), der bekannte Sonatenkomponist in Rom, genannt. Sicher hat Torelli bereits außer Sonaten und Suiten auch Violinkonzerte geschrieben, deren Ruf bis nach Deutschland drang, wo ihn Quantz, der Lehrer Friedrichs des Großen im Flötenspiel, als den Erfinder der Art bezeichnet; doch waren es bei ihm nicht Bravourstücke mit begleitendem Orchester sondern Orchesterstücke mit obligatem figurenreichem Violinsolo, ganz wie eines in D-dur von Bach erhalten ist, und wie dieses als Einleitungen zu größeren musikalischen Aufführungen bestimmt. Der Einfluß der Oper, speziell ihres Vorspiels, machte sich aber auch hier geltend. Anderseits hat Corelli, wie neuerdings konstatiert worden ist, schon um 1680 Stücke verfaßt und mit großem Erfolge aufgeführt, in denen drei Solo-Instrumente, meist zwei Violinen und Baß, von einem größeren Streichorchester begleitet oder vielmehr sekundiert wurden; so vereinigte man die vom Kirchengesang her übertragene doppelchörige Anlage mit der dreistimmigen Sonate, dem „Trio" der Geiger, das in Italien ebenso beliebt war wie in Frankreich ein Bläsertrio zwischen längeren Streichersätzen. Jene Gruppe der drei Solostreicher nannte man das Concertino, die übrige Masse dagegen sehr bezeichnend das Concerto grosso, denn man suchte schon damals den festlichen Eindruck durch möglichste Vervielfältigung der Stimmen zu erhöhen, und tatsächlich soll Corelli Streichorchester von 150 Mann dirigiert haben; unter solchen Eindrücken übertrug man den Namen „Concerto grosso" von dem begleitenden Körper auf das Werk, auf die Gattung, und als solcher hat er sich bis tief in das 19. Jahrhundert hinein gehalten. Händel hat mit Vorliebe Concerti grossi geschrieben und so benannt, und die Mehrzahl von Bachs brandenburgischen sowie sein Doppel-Geigen- und sein A-moll-Konzert für Flöte, Violine und Klavier, obgleich für ein verhältnismäßig bescheidenes Orchester bestimmt, gehören in diese Kategorie. —

Man sieht, wie sich allmählich das Material gebildet hatte, aus dem die großen Deutschen des 18. Jahrhunderts ihre Riesenbauten aufführten; denn alles, was der Süden erzeugt hatte, gelangte durch kluge Emissäre und gelehrige Schüler über die Alpen, wo es von braven Musikhandwerkern ehrlich weiter gepflegt wurde. Nur eines ließ sich noch immer nicht recht übertragen und blieb deshalb den Deutschen noch lange gefährlich, ja verhängnisvoll: die Oper.

Wer Neapel kennt, seine Lage, sein Klima, seine Geschichte, den Geist seiner Bevölkerung, der wird gar bald zu der Erkenntnis gelangen, daß nicht leicht eine Kunstgattung so unbedingt an einen bestimmten Ort paßt wie die Oper nach Neapel. Sie gehört dorthin wie der Männerchor nach Deutschland; wenn sie in Mittelitalien entstand und in Venedig bedeutsam gefördert wurde, so hatte sie doch bei allen tastenden Versuchen noch keine Heimstätte gefunden, in der sie dauernd bleiben, sich wohl fühlen und in unumschränkter Herrschaft stets erneuen konnte. Eine solche Heimstätte ward ihr in der lebensprühenden, theaterfreudigen, volksliederreichen Großstadt am schönsten Punkte der Erde bereitet; es handelte sich nur um eine geschickte Persönlichkeit, die sie nach ihren ersten freundlichen Besuchen an den Boden zu fesseln und zu akklimatisieren verstand. Eine solche Persönlichkeit fand sich bald in Alessandro Scarlatti (1649—1725), dem glänzend geistreichen, unerschöpflich fruchtbaren, fein empfindenden. vielseitigen Schüler des fast nicht minder begabten Francesco Provenzale. Geboren zu Trapani in Sizilien, war Scarlatti, wie so viele Süditaliener vorher und nachher, durch die Musik und die äußeren Lebensumstände völlig zum Neapolitaner geworden; die Hauptstadt des Südens — das ist Neapel in Wahrheit noch heute — hat es von jeher verstanden, die Menschen anzuziehen und sich ganz zu eigen zu machen; vom Sirenenstrande gab es keine Heimkehr. Der Neapolitaner, seiner Herkunft nach Grieche, doch in seinem Blute durchsetzt mit sarazenischen, lateinischen, spanischen Elementen, dem Norditaliener verhaßt und gefürchtet, dem Ausländer ungreiflich, ist, welchem Stand er auch angehöre, ein Genie, sobald er auf den richtigen Platz gestellt wird; noch heute muß ihm das jeder Fremde zugestehen, der Römer wie der Deutsche, der Türke wie der Engländer; um wie viel mehr mußt es zutreffen, als er noch produktive Kraft besaß und diese auf ein

Arbeitsfeld konzentrieren konnte, das ihm wie keinem Anderen gelegen war. So hat denn die Neapler Oper von Scarlatti an, der ihrer mehr als 100 schrieb (daneben auch zahllose Sonaten, Konzerte und Kirchengesänge), fast 200 Jahre lang die Welt beherrscht; eine unabsehbare Zahl von bedeutenden, zum Teil wunderbar inspirierten Musikern, Durante und Leo, Pergolesi und Duni, Traetta und Majo, Jomelli und Piccini, Paisiello und Zingarelli, Sacchini und Cimarosa, beglückten die genußsüchtige Menschheit mit einschmeichelnden, in Ernst und Heiterkeit vollkommen geformten Melodien, über die sie selbst die erhabene Kirchenmusik eines Allegri und Astorga vergaß, die Gabe des Nordens (nicht nur die Anfänge einer deutschen Oper in Hamburg, sondern selbst Mozart und Beethoven) verschmähte und erst dann zur Besinnung gelangte, als sie durch übermächtige Persönlichkeiten gewaltsam auf den Weg ihrer Pflicht zurückgeführt war. Aber noch der junge Berlioz hat Sacchinis „Oedipus", über den wir jetzt lachen, glühend geliebt; und einzelne Melodien Durantes. Leos und Pergolesis werden kraft ihrer erhabenen Schönheit hoffentlich alle Angriffe überleben, denen Italiens Musik neuerdings durch die Übertreibungen der germanischen Revolution ausgesetzt ist.

Dem Begründer dieser Epoche, Scarlatti, verdankt nun die Musik außer den allgemeinen auch noch einige spezielle Anregungen. Durch ihn erhielt das gesungene Solo die Form, die als zweiteilige Aria ihren Einzug in alle Theater und Kirchen gehalten hat, weil sie dem Sänger Gelegenheit gab, seine volle Kunst zu zeigen und den Hörer eben dadurch wie durch die Abwechselung und zugleich Symmetrie ihrer Teile befriedigte. Dieser Geist der Symmetrie war nicht weniger bedeutungsvoll für eine andere Erfindung Scarlattis, nämlich für die Form, die er der instrumentalen Einleitung zur Oper gab. Wenn der großen französischen Oper eine „Ouvertüre" vorausging, was in der Regel geschah, so begann sie mit einem feierlich langsamen Satz, bei dem gewisse Rhythmen, namentlich punktierte mit nachfolgenden kurzen Noten und schnell gerissene kurze Geigenfiguren, stereotyp waren; alles war eben auf den satten Klang der „80 Geigen des Königs" berechnet. Diesem langsamen Satz folgte dann unmittelbar ein schneller von größerer Ausdehnung und virtuoser, häufig polyphoner Faktur, worauf dann

zuweilen, jedoch nicht immer, die langsame Einleitung wiederholt wurde. So entstand die strenge Form der „französischen Ouvertüre"; wer nicht Lust hat, sie bei Lully und seinen unmittelbaren Nachfolgern zu studieren (und es ist niemand zu verdenken, wenn er diese Lust nicht hat), der kann sie in mannigfachen Orchester- und sogar Klavierwerken Bachs kennen lernen. Dagegen ließ Scarlatti sein Orchester mit einem munteren Satze beginnen, der durch einen langsamen unterbrochen und dann wieder wie zu Anfang aufgenommen wurde; diese Form der Einleitung hieß noch immer Sinfonia und zeigt sich z. B. bei Mozarts „Entführung" noch ganz primitiv. Man sieht, zu welchen weltbedeutenden Kunstwerken hier die Keime vorliegen, man sieht aber auch, wie verkehrt es ist, alle modernen Instrumentalformen aus dem Tanze abzuleiten, wie das Richard Wagner getan hat und noch viele ihm nachreden. Die Suite stammt vom Tanze, nicht aber die Symphonie oder Sonate; diese stammen von Kirche und Theater, und so lang der Weg auch ist, der von Scarlatti zur Eroica oder von Lully zur Tannhäuser-Ouvertüre führt (die Italiener nennen diese noch jetzt „sinfonia"), so zeigt sich doch ein Stück historischer Notwendigkeit in dieser zähen Erhaltung des Namens an der Gattung. Der italienischen Sinfonia, der französischen Ouvertüre haben die Deutschen erst im 19. Jahrhundert eine neue, von der frühern prinzipiell verschiedene Gattung des „Vorspiels" an die Seite gestellt. In der Zwischenzeit sollten sie, unter unsäglichen Mühen und Leiden, zur musikalischen Weltherrschaft reif werden. —

3. Alle Musik dieser Welt läßt sich in zwei große Hauptgattungen einteilen, die miteinander scheinbar alles, in Wahrheit nichts als die Noten gemein haben: diejenige die musiziert, und diejenige die spricht. Das ist nicht buchstäblich zu nehmen, als ob etwa dort die Melodie, hier das Rezitativ oder wie man sonst das Zwitterwesen des Sprachgesanges bezeichnen mag, einander gegenüberständen; im Gegenteil, je weiter sich die Musik vom Worte, vom Begriff entfernt, desto höher kann sich ihr Dichter als solcher zeigen. Der Unterschied zwischen den beiden Gattungen liegt vielmehr darin, daß die eine nur aus mehr oder weniger gut und wirkungsvoll gruppierten Tönen besteht, deren horizontales und vertikales Ensemble den Zweck verfolgt, ein bestimmtes Publikum zu unterhalten; die andere betrachtet all jenes Tonspiel nur als ein Mittel, ein an sich ganz wert-

loses, wenn auch in solider Arbeit hergerichtetes Material, mit dem sie souverän wirtschaftet, um etwas zu sagen, eine höhere Idee zur Erscheinung zu bringen, eine innere Offenbarung nach außen mitzuteilen. Einen Zweck verfolgt sie überhaupt nicht, so wenig wie die Natur, am wenigsten den, irgendwelche Leute zu amüsieren, selbst wenn der schreibende Musiker, den die Muse zu ihrem Mittelmanne zwischen sich und der Menschheit erwählt hat, im Momente des Nachdenkens oder Niederschreibens einen solchen im Sinne hat; sie ist höher als er, der trotz aller Göttlichkeit doch ein Mensch bleibt und manchesmal am „Allzumenschlichen" klebt; sie überwindet seine niederen Instinkte und macht ihn, selbst wo er nur ein Handwerker sein will, zum Künstler, zum Dichter, zum Propheten. Die Griechen schieden in ihrem Kultus die Aphrodite Pandemos, die vulgivaga, von Urania der himmlischen, und die christlichen Heiden der Renaissance setzten diese Anschauungen fort, wenn sie von irdischer und himmlischer Liebe sprachen, diesen Gestalten, die noch kein Künstler der Christenheit zu erfassen vermocht hat, selbst Tizian nicht; aber ihre Macht lebt fort in alle Ewigkeit und tritt vielleicht nirgends deutlicher und zwingender zu Tage als in den beiden Gattungen der Musik. Die eine ist menschlich, ein zuweilen bis zu erstaunlicher Höhe verfeinertes Handwerk, die andere ist übermenschlich, ist Offenbarung, ist Epiphanie der Gottheit selbst.

Es hat lange gedauert, bis der Menschheit solche Epiphanien von größerer Dauer zuteil wurden; einzelne Momente hatt es schon gegeben, nicht etwa bei Palestrina, dessen schönste Musik nur in der Kirche genießbar ist, also äußerer Stützen bedarf, wohl aber in einigen Melodien Luthers oder seiner Vorgänger und Nachfolger, oder in Gesängen wie Arcadelts Ave Maria und Allegris Miserere. Aber das waren einzelne Strahlen; das volle, dauernde, segenspendende Sonnenlicht ging erst auf in der Reihe jener Männer, die der Musik von einer dienenden zur allbeherrschenden Stellung als höchster der Künste verholfne haben, den großen Deutschen des 18. und 19. Jahrhunderts, den Weltgeistern von Bach bis Wagner.

4. Johann Sebastian Bach wurde 31. März 1685 zu Eisenach geboren, im selben Jahre wie Händel, zwei Jahre nach Domenico Scarlatti, dem berühmten Sohne Alessandros, dem noch immer beliebten Verfasser ungezählter Klavierstücke.

Beide sind noch 200 Jahre nach seinem Tode neben ihm genannt und gefeiert worden; erst das 20. Jahrhundert scheint berufen, darin Wandel zu schaffen und gerade Bachs furchtbare Einsamkeit als etwas charakteristisches zu begreifen. Diese Einsamkeit lag im Wesen seiner Kunst; keinesfalls seiner Persönlichkeit, die, wie Beethoven und Wagner, trotz aller harten Schicksale lebensfreudig und der Welt zugewandt war.

Die harten Schicksale beginnen in der Kindheit; mit neun Jahren verliert er die Mutter (Elisabeth Lämmerhirt aus Erfurt), im nächsten Jahre den Vater, Johann Ambrosius, der als kleiner Hofmusikus seinen vier Kindern — vier andere waren ihm schon gestorben — nichts vererbt als den alten Familienschatz: das musikalische Talent. Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts läßt sich diese Familie zurückverfolgen, in der sich, ähnlich wie bei den Scarlatti in Italien und den Couperin in Frankreich, der Musiksinn steigend forterbte, bis er in einem Prachtexemplar alle aufgespeicherte Kraft entlud; aber auch andere Züge, die an dem größten der Bache hervortreten, waren seinen Vorfahren gemeinsam, so die ungestüme Arbeits- und Lebensfreude, die ehrliche Frömmigkeit und ein gewisser Eigensinn, die Wanderlust und die Neigung zu zeitiger Heirat mit entsprechendem Kindersegen. Einzelne ihrer Vertreter gelangten bis nach Ostpreußen und nach Ungarn (daß sie von dorther stammten, hörte zwar der alte Liszt sehr gerne, ist aber nicht wahr); und selbst wer in der Thüringer Heimat verblieb, reiste zwischen deren Städtchen in Berufs- und Familienangelegenheiten hin und her, denn man hielt zusammen, so gut man konnte; diese Traditionen haben dem kleinen Johann Sebastian nicht nur eine Menge persönlicher Bekanntschaften, sondern auch eine Menge Notenmaterial zugeführt, dessen Studium ihn mehr bildete als irgend ein Lehrer es vermocht hätte. Hier las und kopiert er die schöne Motette seines Oheims Johann Christoph Bach „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", die so lange Zeit für sein Werk galt; hier studiert er eine große Kantate desselben Komponisten „Es erhub sich ein Streit", deren Einfluß noch in seinem reifen Mannesalter an grandiosen Werken sich zeigen sollte. Auch sein Bruder Johann Christoph, dem er nach der Eltern Tode als jüngstes der Geschwister zur Erziehung übergeben würde, war Organist und setzte mittels normaler Ehe fünf weitere Organisten in die Welt; so konnte

er den kleinen Bruder zwar nicht auf Rosen betten, aber immerhin unterrichten: er vermittelt ihm die Werke seines eigenen Lehrers, des damals berühmten Nürnbergers Pachelbel, und ließ ihn geigen, Klavier spielen, namentlich aber singen. Dieser Punkt verdient Betonung: noch immer ist das Vorurteil nicht erloschen, daß Bach sozusagen auf der Orgelbank herangewachsen wäre und seine ganze Kompositionsweise, sein Orchester, sein Klavier, ja womöglich sein Chor unter dem Einflusse der Orgel stünden. Nichts ist falscher; ausgegangen ist er nachweislich vom Gesange, diesen hat er am frühesten gelernt und betätigt, dieser, also das natürlichste und beste Musizieren, hat aller seiner Erfindung zugrunde gelegen. Im übrigen war er zeitlebens Musiker genug, um jeden Tonkörper bei aller Freiheit doch nach dessen eigenen Gesetzen zu behandeln, also das Orchester als Orchester, das Klavier als Klavier; eine Stilvermischung wäre ebenso unverantwortlich gewesen, wie wenn er etwa die Trompete geigenmäßig behandelt hätte oder umgekehrt. — Im übrigen ging die brüderliche Erziehung mit ängstlicher Pedanterie vor sich: ein im Hause befindliches Buch mit berühmten Klavierstücken von Frohberger, Kerll und Pachelbel wurde dem Kleinen versagt; er verschaffte sichs heimlich, kopiert es bei Nacht ohne Lampe und legte dadurch wahrscheinlich den Grund zu der Augenkrankheit, die ihn später immer härter verfolgte, bis sie schließlich, nach zwei schweren mißglückten Operationen, zur Blindheit und zum Tode führte. Dagegen erwies ihm der Bruder eine für das ganze Leben positive Wohltat, indem er ihn dem Gymnasium anvertraute; so bescheiden man auch von dem Wissen eines damaligen Gymnasiallehrers in Ohrdruf denken mag, der Junge erhielt doch eine Bildung, die ihm ein Rüstzeug für das innere und äußere Dasein war, zumal er leicht lernte und schnell vorwärts kam, so daß er mit fünfzehn Jahren fertig Latein redete und das Neue Testament im griechischen Urtext las. Dabei mußt er natürlich mit seiner schönen Sopranstimme Geld verdienen helfen; dennoch machte die Armut 1700 seine Übersiedelung nach Lüneburg nötig, wo er als Eliteschüler die oberste Gymnasialklasse absolvierte und — in weiteren Studien auf der Bibliothek sowie bei dem Organisten Georg Böhm seine musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten ausdehnte. Natürlich konnte von weiterer Ausbildung auf der Universität keine Rede sein und der Musikantenberuf war gegeben; dem

Tatendrang entsprach aber der Wissensdrang, und wie er sich bei aller sonstiger Arbeitslast im Laufe der Jahre eine Bibliothek schuf, indem er zahllose Werke italienischer, französischer und deutscher Komponisten abschrieb — darunter auch die für uns ganz wertlose Lukas-Passion, die man einmal skandalöser Weise für sein Werk hielt —, so pilgert er zu Fuß nach Hamburg zu J. A. Reinken und später nach Lübeck zu Dietrich Buxtehude, um bei diesem gewiegten Kontrapunktisten zu hören, zu genießen, zu lernen. Wer ihren Arbeiten nachgeht, wird in merkwürdiger Weise gewahr werden, und zwar nicht nur in einzelnen Hauptwerken z. B. der Passacaglia sondern auch in der Spiel- und Satztechnik, wie weit das Handwerk schon damals auch in Deutschland entwickelt war und durch welche Fäden Bach mit seiner Zeit zusammenhing; aber freilich, nur historisch, nicht künstlerisch können solche Betrachtungen sein Verständnis fördern, denn das Wertvollste konnte ihm seine Zeit nicht geben, das gab er ihr, nämlich seine Persönlichkeit.

Diese Persönlichkeit muß eine strahlende, nach allen Seiten bedeutungsvoll wirkende gewesen sein, nicht nur durch die zeitig erworbene, stupende Virtuosität des Musikers sondern auch durch das sichere, ungewöhnliche Auftreten des Menschen. Mit achtzehn Jahren erhält er seine erste Anstellung als Geiger in der herzoglichen Kapelle zu Weimar, und noch im selben Jahre geht er als Organist nach Arnstadt; er muß damals schon im wesentlichen die unglaubliche Spieltechnik besessen haben, die wir aus seinen späteren Werken kennen, denn wer das Pedal nicht zeitig treten lernt, der lernt es nie; er aber brachte, wie ein Nekrolog naiv bemerkt, mit den Füßen Passagen, Triller und zweistimmige Sätze zustande, die ein anderer mit den Fingern zu spielen Mühe hätte, und doch war diese Geschicklichkeit noch nichts gegen die geistige Kunst des Kolorierens durch die Register. Aus jener Zeit stammen eine Reihe von Choralpartiten, d. h. Chorälen mit Variationen, unter denen einige, wie „O Gott, du frommer Gott“ schon durch die Harmonisierung des Themas den ganzen Mann zeigen, aber auch in den Variationen nicht veralten können, ferner die früheste der erhaltenen Kirchenkantaten (Nr. 15 der Gesamtausgabe) „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.“ Sie kann mit ihren späteren Schwestern keinen Vergleich aushalten; im Verhältnis

zu ihnen wirkt sie äußerlich, die Themen zerhackt, die Empfindung mehr behaglich als freudig, sie könnte fast von Händel sein. Und doch, wie viel Frische und Größe zeigt sich auch schon hier! Hat doch erst neuerdings einer der tüchtigsten französischen Bachkenner, Saint-Saëns, der sich zugleich sehr gut auf den Konzerteffekt versteht, eine Arie dieser Kantate zu einem wirksamen Klavierstück hergerichtet. Endlich gehören allerlei Cembalo-Kompositionen in diese Periode, darunter das launige „Capriccio über die Abreise seines geliebtesten Bruders“, das wirklich durch die Abfahrt des Stadtpfeifers Johann Jakob Bach zur Feldmusik des Königs Karl XII. von Schweden veranlaßt war und nicht nur Stimmungen schildern sondern auch Vorgänge malen wollte: seine sechs Sätze haben authentische Überschriften wie „Schmeicheleien der Freunde um den geliebten Bruder von seiner Reise abzuhalten“, „Vorstellung der verschiedenen Zufälle, die ihm in der Fremde begegnen können“, „Allgemeine Wehklage“, „Hier nehmen die Freunde Abschied“, „Lied des Postillions“, und gehören daher, so arg auch die Puristen des 19. Jahrhunderts toben mochten, ebenso eingestandenermaßen zur Programm-Musik wie des geistvollen Jakob Kuhnau (1667—1722) „Biblische Historien in Sonatenform“ oder Beethovens Pastoralsymphonie.

Aber Bachs Entwickelung vollzog sich gerade in diesen Jünglingsjahren rapid. Allerlei Zänkereien mit der Kirchenbehörde verleideten ihm das thüringer Städtchen, an das ihn sonst zahlreiche Verwandte, sowie die Orgel der „Neuen Kirche“ und sein kleiner Chor fesselten; als man ihm gar vorwarf, daß er ohne besondere Erlaubnis an der Orgel mit einer „frembden Jungfer“ musizierte, ohne als mildernden Umstand gelten zu lassen, daß die frembde Jungfer seine Cousine war, da warf er den guten Arnstädtern 1706 den Bettel vor die Füße und folgte einem Ruf in die damals freie Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen, wo ihm ein größerer Wirkungskreis zu winken schien und wo er sofort die stimmbegabte Cousine Maria Barbara heiratete. Offenbar war sein Ruf schon bedeutend; was er aber in dieser kritischen Periode durchgemacht hatte, blieb typisch für sein weiteres Leben. Überall Ärger mit den Pfaffen und Räten, überall Streitigkeiten, bei denen kaum anzunehmen ist, daß der leidenschaftliche Mann immer ganz allein im Rechte war (bei „querelles allemandes“ ist ja fast nie fest-

zustellen, auf wessen Seite die Schuld liegt, wenn überhaupt eine vorhanden ist); daneben eine Last alltäglicher Arbeiten und Familiensorgen, die allein eine volle Menschenkraft aufsaugen und bei denen man nicht begreift, wie sie noch Zeit zum Notenschreiben lassen, geschweige denn zum künstlerischen Schaffen; endlich immer wieder die Wirkung nicht etwa der Kompositionen — Händel und selbst Telemann galten bei seinen Lebzeiten erheblich höher als er — sondern der virtuosen Leistungen des Kantors, Organisten, Klavierspielers, Geigers und Dirigenten, die ihm einen Ruf nach dem anderen verschafften ohne je seine Lage ernstlich zu verbessern oder seinem Geist die heiß ersehnte Befriedigung zu geben. Und dieser Mensch besaß in aller Armut ein von Natur heiteres Temperament; wer ihn als eine Art von geborenem Patriarchen, als „streng" bis ins Herz hinein schildert, der kennt ihn nicht: wohl war er streng gegen sich und andere, wo es sich um sein Höchstes, um Kunst, Glaube, Ehre, Familie handelte, aber im übrigen liebt er, auch in der Musik, die Scherze zur rechten Zeit, die feinen wie die derberen, liebt er die sorglose Munterkeit und die guten Mahlzeiten. Mit unverbesserlichem Optimismus trat er jede neue Stellung an; der Ruf nach Mühlhausen, noch gewürzt durch die Ekstase der Verlobung und Hochzeit, muß ihn in hellen Enthusiasmus versetzt haben. Unerhörte Kräfte fühlt er in sich erwachen, und er macht ihnen Luft in einem Werke, das seinen Ruf rechtfertigen, seine Gönner wie seine Feinde sprachlos lassen, zugleich ein imponierendes Denkmal seiner Dankbarkeit sein soll: das ist die Kantate (71) „Gott ist mein König". Bei der Ratswahl in Mühlhausen ward sie am 4. Februar 1708 aufgeführt; rechnet man auf das Einstudieren des Chores und des verhältnismäßig großen Orchesters sowie auf das Ausschreiben der Stimmen, das er wie so häufig selbst besorgte, auch nur die notdürftigste Zeit, rechnet man auf die Arbeit selbst nicht mehr Zeit als die sorgfältige Niederschrift der erhaltenen Partitur kostete, so muß er doch gleich nach seinem Amtsantritt, spätestens gleich nach seiner Hochzeit ans Werk gegangen sein. Und was war in den vier Jahren seit der Arnstädter Osterkantate aus ihm geworden! Ganz er selbst, zeigt er hier nicht bloß die vollkommene Beherrschung aller Mittel seiner Kunst sondern auch jene Intimität des Ausdrucks und jene Vollkommenheit der Gestaltungsfähigkeit, die ihn bis

zu seinem Lebensende nie mehr verlassen sollten. Ja, sie läßt mit ihrer Originalität einen Blick in sein persönliches Innenleben tun, den er uns später nicht oft vergönnt Sie beginnt ohne Vorspiel; offenbar drängt es ihn, den Jubelruf des Psalmisten „Gott ist mein König" erschallen zu lassen, und doch hält er schon bei der ersten Silbe ein: dreimal läßt er den vollen Chor mit dem vollen Orchester das Wort „Gott" hervorschmettern, dem die verschiedenen Klanggruppen ihre Fanfaren nachsenden, dann erst ertönt der zuversichtliche Satz, dem das Soloquartett mit stiller Andacht, noch immer in homophonem Satze, dreimal sich steigernd hinzufügt „von Alters her". Erst bei den Worten „der alle Hilfe tut" beginnt die Polyphonie, die aber bald durch den ungeduldigen Wiedereinsatz des Jubelrufes unterbrochen wird. Das ganze majestätische Stück, an sich schon eine gegliederte Kantate, ist doch nur eine Einleitung zu den intimen Einzelsätzen, die sich die verschiedenen Stimmen nun wechselseitig darbieten; einer von ihnen hat selbst bei Bach nicht seines gleichen, der zarte und doch vollstimmige Larghetto-Chor in C-moll auf die Psalmenworte „du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltauben", Worte die in ihrer Innigkeit so viel Natur und so viel Farbe zeigen, daß man sich wundert, wie sich nicht unzählige Komponisten lieber zu ihnen als zu den Bänden der schalen Goldschnittlyrik drängten — aber es mußte eben ein Bach kommen, um solche Worte zu erfassen und zu singen. Wie er sie mit ein paar Takten einleitet, wie er jedes Instrument atmen, kosen, beten läßt, wie er in ihrer Menge das vereinzelte Violoncello mit seinen hohen, weichen Legato-Figuren zu mildem stetigem Glanze bringt, wie er inbrünstig bei dem „du wollest dem Feinde nicht geben" anhält, wieder und wieder dahin zurückkehrt, sein Gebet leise anschwellen läßt, um es schließlich von allen Stimmen zugleich auf einem einzigen tiefen Tone ersterbend aushauchen zu lassen, während die kosende, schmeichelnde, rührende Legatofigur, das Turtelmotiv, von den zarten Instrumenten erst paarweise, dann im vollen Zusammenklange ihrer himmlischen Bestimmung entgegengetragen wird — das ist nur einmal geschrieben worden, das verwirklicht den Traum von Millionen erlesener Menschenseelen aller Zeiten. Und diese selbe Kantate bringt nach den zartesten Klängen die kraftvollsten, ja der Schluß übertönt noch den Anfang, und wieder glaubt man den jungen Held selbst zu

sehen, wenn er in den letzten Takten, nach den rollenden Figuren aller Instrumentalbässe, auf die Worte „Glück, Heil und großer Sieg" den Organisten mit voller Faust in die tiefste Oktave seines Werkes greifen läßt — ein Verfahren, das er später selbst in den wuchtigsten Stücken nicht mehr vorgeschrieben hat, so oft er es auch praktisch betätigt haben mag. Doch was weiß man davon, was er nicht tat? Die Hälfte seiner Werke ist ja nicht erhalten, obgleich die erhaltenen beinahe fünfzig starke Bände füllen!

In der Stadt Mühlhausen scheint denn die Kantate doch auch als solche Eindruck gemacht zu haben; wenigstens ließ der hohe Rat sie drucken, bei welcher Gelegenheit Bach noch manches hinzufügte, so gleich am Anfang die charakteristische Vortragsbezeichnung „animoso" — es ist dies die einzige Kantate und überhaupt das einzige Gesangstück seiner Komposition, dessen Druck er erlebt hat. (Sehr viel besser erging es ihm auch mit den Instrumentalwerken nicht, und die Sammlung großartiger Stücke, die er bescheiden „Klavierübung" nannte, mußt er später selbst mit seinen Söhnen in Kupfer stechen, um sie herausgeben zu können.) Von nun an blieb die Komposition von Kantaten und anderen, mit ihnen zusammenhängenden Kirchenmusiken, wie Motetten und Passionen, der Kern seiner Tätigkeit, und nur wer die Kantaten kennt, kennt Bach; zunächst freilich harrten seiner noch andere Aufgaben, und die Nachwelt kann dem Zufalle dankbar sein, der ihn zur Entfaltung so verschiedenartiger Kräfte trieb. Schon 1709 kam er als Kammermusikus und Hoforganist, also mit Betonung seiner instrumentalen Leistungen, nach Weimar, wo er 1714 den Titel eines Konzertmeisters erhielt, aber 1717 infolge erlittener Zurücksetzungen seinen Abschied mit einer „Halsstarrigkeit" verlangte, die ihm sogar vierwöchentlichen Arrest eintrug: sofort ging er nach Cöthen, wohin ihn der junge Fürst Leopold als „Direktor der Kammermusiken" berief. — Die Kammermusik besaß damals eine ganz andere Bedeutung als jetzt, wo sie zum Losungswort einer bestimmten antidramatischen Partei geworden und wo anderseits die Zahl der kunstsinnigen Höfe bedenklich im Abnehmen begriffen ist; schon ihr Name, jetzt völlig sinnlos, beruhte zwar überhaupt auf einem Mißverständnis, besaß jedoch für jene Zeit immerhin einen Schein von Berechtigung. In der Tat, was soll man sich dabei denken, wenn

sich heute vier Geiger in einen Riesenraum setzen um zweitausend Menschen ein symphonisches Werk wie etwa Beethovens Cis-moll-Quartett oder Schuberts C-dur-Quintett vorzuspielen, und so etwas als „Kammermusik“ angesprochen wird? In welcher Kammer wird überhaupt musiziert? Der Ausdruck ist eine ungeschickte, mißbräuchlich angewandte Übersetzung aus dem Italienischen, wo man im Gegensatze zur „musica da chiesa“ alles was nicht in der Kirche sondern im Privathaus aufgeführt wurde, gesungenes so gut wie gespieltes, orchestrales wie solistisches, als „musica da camera“ bezeichnete, gerade wie umgekehrt geistliche Kantaten wegen des Wettstreites der Klangkörper „concerto“ hießen: noch bei Bach ist es nicht anders, und „concerto“ heißt ihm auch seine Kantate „Gott ist mein König“, deren vier selbständig behandelte Instrumentalgruppen neben der Orgel — 3 Trompeten mit einem Paar Pauken, 2 Flöten mit einem Violoncello, 2 Oboen mit einem Fagott, Violinen mit Kontrabaß und füllendem Cembalo — er ganz konsequent „cori“ nennt. Mit der weltlichen Musik wanderte nun auch ihr Name als musica da camera nach dem Norden; und da es Konzerte und Konzertsäle in unserem Sinne damals nicht gab, auch bei der drückenden Armut des Volkes nicht geben konnte, so war die weltliche Musik im Ganzen auf die Höfe und Salons der Fürsten und Gesellschaften angewiesen — freilich würde man ihr beim Stande der modernen Terminologie ein schweres Unrecht zufügen, wenn man sie etwa Hof-, Kabinet- oder gar Salonmusik schimpfen wollte. —

Leopold von Anhalt-Cöthen war nun ein Fürst wie ihn die Musik sich wünschen konnte. Selber zum Singen und Spielen geneigt, lernt er zeitig das Klavier, die Violine und die Viola da gamba, die sein Lieblingsinstrument blieb, zu spielen; „glühe, und du wirst zünden“ hieß es auch hier, und so feurig war seine Begeisterung, daß er als 13jähriger Knabe seine kluge und sparsame Mutter Gisela Agnes, die einstweilen die Regierung führte, 1707 zur Anstellung von drei „Kammermusikern“ vermochte, zu deren Begleitung er sich auf seiner geliebten Gamba erging. Ein Versuch, ihn durch dreijähriges Studium auf der Ritterakademie in Berlin auf andere Gedanken zu bringen, mißlang völlig; weitere große Reisen bildeten ihn vielseitig, doch ging ihm die Musik jederzeit über alles. Sobald er dann mündig und Landesvater geworden war, dehnt

er sein Quartett zu einem musterhaften Orchester aus; zu einer Oper reichten die Mittel bei ihm so wenig wie in Weimar und bei den meisten deutschen Fürsten, aber eine Sammlung der besten Instrumente jeder Art, darunter Dutzende von Geigen der tüchtigsten Meister, legt er an; selbst für seine Reisen besorgt er sich einen kleinen Flügel, und vorzügliche Musiker sucht er, nicht zum mindesten durch anständige Bezahlung, an sein Haus zu fesseln. So gewann er 1717 Bach, den er in Weimar gehört und sofort verstanden hatte; er gab ihm nicht nur den Kapellmeistertitel, eine anständige Wohnung und ein Monatsgehalt von 100 Mark, sondern er zeigt auch Sinn für seine Kompositionen und ließ die sauberen Manuskripte prachtvoll einbinden. Er war ihm persönlich zugetan; bei seinem Kinde, dem letzten das ihm Maria Barbara schenkte, stand er Pate, auf Karlsbader Reisen nahm er ihn mit, und jeden gewünschten Urlaub gewährt er ihm, so 1720 zu einem Ausfluge nach Hamburg, wo Bach in der katholischen Kirche den erstaunten Honoratioren zwei Stunden lang vorphantasierte und seinen nun 97jährigen Lehrer Reinken dadurch besonders rührte, daß er den Choral „An Wasserflüssen Babylon“ im Anschluß an die empfangenen Lehren, freilich, wie das erhaltene Stück zeigt, mit vollem eigenen Genie verarbeitete. Ein andermal ging er nach Leipzig um eine neue Orgel zu begutachten, ein andermal nach Halle, um Haendel kennen zu lernen, der sich jedoch nicht um ihn bekümmerte. — Auch sonstige Früchte seiner Muse durfte der Unermüdliche pflegen; als er, unzufrieden mit den vorhandenen Klaviaturen, das Lautenklavizymbel ersann, wurde sogleich von einem erfahrenen Tischlermeister ein Exemplar angefertigt. — Es war Bachs glücklichste Zeit; nur ein furchtbarer Schlag traf ihn, der Tod Maria Barbaras, der sie 1720 gerade während seiner Karlsbader Reise ereilte. Von ihren Kindern waren ihr zwei Söhne und eine Tochter im Tode vorausgegangen; unter den überlebenden drei befanden sich die beiden, die später am berühmtesten geworden sind, Wilhelm Friedemann nnd Carl Philipp Emanuel. Natürlich brauchte der Schwergeprüfte für sie eine Mutter, für sich eine Lebensgefährtin; er fand sie nach anderthalb Jahren in Anna Magdalena, der hochmusikalischen Tochter des Hoftrompeters Wilken in Weißenfels, die ihm durch innige Liebe und verständnisvolle Mitarbeit den Rest seines Erdendaseins vergoldete.

Das erhaltene „Notenbüchlein", das er als ein Schatzkästlein eigener und fremder Klavier- und Gesangstücke für sie anlegte und in Gemeinschaft mit ihr fortführte, ist ein beredtes Sinnbild dieser innigen Harmonie. Anna Magdalena schenkt ihm dreizehn durchweg begabte Kinder, deren ältestes er später die Rechte studieren ließ; und selbst bevor er in Altnikol auch einen musikalischen Schwiegersohn erhielt, konnt er wahrheitsgetreu versichern, daß er mit seiner Familie „schon ein Konzert vokaliter und instrumentaliter formieren kann". Indessen auch Fürst Leopold verheiratete sich Ende 1721, und nun schlug der jungen Kunstherrlichkeit ihre Stunde. Henriette von Bernburg war musikfeindlich und verstand es, ihren Gemahl zu beeinflussen; dazu kam, daß Bach in aller Sorgenfreiheit doch eines schmerzlich vermißte, eine größere kirchliche Tätigkeit. Wohl standen ihm brauchbare Orgeln zur Verfügung, wohl entstanden gelegentlich einige Kantaten; allein es fehlte ein Massenorgelwerk, es fehlte ein ständiger Chor, es fehlte vor allem, was ihn innerlich tiefer erfüllte als man zunächst ahnt, der enge Zusammenhang zwischen seiner Kunst und dem Gottesdienst. In Weimar, wo der streng lutherische Hof den musikalischen Gottesdienst pflegte, hatte Bach bei aller Geigenmeisterschaft den Schwerpunkt doch in die Kirche verlegen können; hier schuf der noch nicht 30jährige unter anderem das Wunderwerk des Actus tragicus „Gottes Zeit" (Kantate 106) und die technisch noch reifere „Ich hatte viel Bekümmernis" (21), bald auch die erschütternde „Wachet, betet, seid bereit". In Cöthen dagegen, wo der calvinistisch reformierte Gottesdienst die Kunst zu Bachs tiefem Leidwesen ausschloß, war dieser fast ganz auf die „Welt" angewiesen, die dem religiösen Kern seines Wesens nicht genügte; Behaglichkeit und Menschengunst, brandenburgische Konzerte und wohltemperiertes Klavier, Gambensonaten und Cembalosuiten, Geigensoli und Flötenduette, ja selbst einzelne Orgelstücke und Kantaten, das alles konnte auf die Dauer den großen Mystiker nicht befriedigen. So bewarb er sich, schon bevor die Dinge eine schlimmere Wendung nahmen, um eine Organistenstelle in Hamburg (wo ein Konkurrent ihn mittels Bestechung aus dem Felde schlug), nnd selbst Henriettens Tod verhindert ihn nicht, 1723 als Kantor nach Leipzig zu gehen, wo er bis zu seinem Tode, also volle 27 Jahre, in der gedrücktesten, ja qualenreichsten Stellung, aber

in stetigem engstem Zusammenhange mit der Kirche verblieb. — Seinem Fürsten schrieb er zum Geburtstage von dessen zweiter Gattin 1725 eine Gratulationskantate, und seinem frühen Tode weiht er 1728 in der Vollkraft seines Schaffens (ein Jahr vor der Matthaeuspassion!) eine umfangreiche Trauermusik mit Chören. Sie ist nicht erhalten; denn nun brach in Cöthen alles Edle zusammen. Leopolds Bruder und Nachfolger, in niedriger Weise nur auf Geld erpicht, schaffte alle Musik bis auf einen Organisten ab; er verjagte trotz flehentlicher Bitten die alten treuen Geiger und Bläser, verkaufte die kostbaren Instrumente, ruinierte die beste Orgel und ließ die Bibliothek verkommen, deren Schätze dann durch betrügerische Beamte in alle Winde verschleudert wurden. Durch einen Zufall ist der erste Teil des wohltemperierten Klaviers (von 1722) in die Wiener Hofbibliothek gerettet worden; eine große Zahl Manuscripte jedoch gelangte an Privatpersonen und ging damit für immer verloren, darunter viele Symphonien und Violinkonzerte, deren Wert wir noch an den erhaltenen Klavier- und Orgelarrangements bemessen können. Die Trauermusik für Fürst Leopold war noch 1819 vorhanden.

In Leipzig, wo der Rat ihn zum Kantor der Thomasschule ernannte, weil man die „Besten" nicht bekommen konnte und sich daher mit einem „Mittleren" begnügen mußte, wo Bach unterrichten (eine Weile sogar Latein lehren), dirigieren, komponieren und nur allzu oft Stimmen ausschreiben mußte, erwarteten ihn mehr Leiden als je. Eine amtliche Überbürdung, von der man nicht begreift wie ein Mensch sie aushalten konnte; eine Abnutzung der besten Kräfte in handwerksmäßiger und vielfach widerwärtiger Beschäftigung; dazu anhaltende Nörgeleien, ja Verfolgungen seitens kleinlicher Theologen und böswilliger Bureaukraten, während er mit allem Eifer bestrebt war, nicht sich sondern der ehrsamen Stadt Leipzig die Existenz zu verbessern — man scheute sich nicht, ihm immer wieder sein Material zu verderben, den Chor zu verschlechtern, ja das Gehalt zu entziehen — dies alles sollte ihm die Stimmung geben, um in den noch immer erübrigten Mußestunden seiner Inspiration zu folgen. Und doch hat er in Leipzig die überwiegende Zahl seiner Werke geschaffen, vor allem für die Kirche. Ein unanfechtbares Zeugnis versichert uns, daß er fünf Jahrgänge durchkomponiert habe, also für jeden Sonn- und Feiertag eine Kantate, für jeden Charfreitag eine Passion: bedenkt man nun, daß das

Jahr außer den 52 Sonntagen viele Festtage enthält, die damals von der evangelischen Kirche noch gefeiert wurden wie Epiphanias, Johannistag, Michaelisfest usw., was in fünf Jahren weit über 300 Kantaten ergibt, während uns einschließlich der Trauungs- und sonstigen Privatmusiken nur etwa 200 erhalten sind, so kann man sich schon einen Begriff vom Umfange des Verlustes machen. Dazu stimmt es, daß nur zwei Passionsmusiken, nach Johannes (1723) und nach Matthäus (1729) erhalten sind; daß die verlorenen an Wert hinter jenen nicht zurückstanden, beweist die ergreifend schöne Trauerode auf die Königin Christiane Eberhardine, welche uns Stücke einer verlorenen Markuspassion gerettet hat. Es ging eben in Leipzig wie in Köthen; wie dort die Beamten, so verschleuderte hier der begabte, aber verbummelte Sohn Friedemann, dem der Löwenanteil am väterlichen Erbe zufiel, die Schätze pietätlos an allerlei umherreisende Sammler. Und gerade die ersten Leipziger Jahrzehnte waren besonders fruchtbar; Bach wollte zeigen, daß er kein „Mittlerer" war, er wollte die widerspenstige Bande unter sich beugen, er wollte die Anerkennung erzwingen. So stellt er sofort in größter Eile die Johannespassion fertig; so schuf er einen Orgelkoloß nach dem anderen, ja er baute selbst die Orgel um und konstruierte damit ein neues wirkungsvolleres Instrument, wie er ein neues Violoncell mit fünf Saiten gebaut und mit den innigen Weisen der D-dur-Suite beschenkt hatte; er schuf die gewaltigen Motetten, die mit oder ohne Orchester aufgeführt, den Gipfelpunkt der selbständigen Vokalmusik bezeichnen, und zwar nicht nur im Sinne des Großartigen sondern ebenso sehr im Sinne des Zart-Intimen, man denke nur an die Terzette und das „Gute Nacht" in Jesu, meine Freude; er gab der Kantate immer neue Formen, ohne je zu erstarren, und verhalf selbst der Bibel durch seine Auswahl, Zusammenstellung und Behandlung ihrer Sprüche zu anderem Verständnis als sie je hätte finden können, man denke z. B. an das „heute wirst du mit mir im Paradiese sein" des Actus tragicus oder an die Stimme aus der Höhe „Selig sind die Toten" in der Donnerwort-Kantate (60); er baute, während er sich schon mit der Matthäuspassion trug, das Riesendenkmal der Reformation mit der Kantate (80) über Luthers Lied Ein feste Burg, wo die enorme Chor- und Orchesterfuge, eingekeilt zwischen den Liedkanon der hohen Trompete und

tiefen Orgelposaune, eine ebenso neue Welt hervorbringt wie das eiserne Unisono des gesamten Chors gegen das Teufelgehetz des Orchesters in der Kriegstrophe „Und wenn die Welt voll Teufel wär' und wollten uns verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen"; ja, er suchte die Matthäuspassion noch zu überbieten durch Werke wie die Kantate (29) zur Leipziger Ratswahl 1731, zu deren Einleitung er das große Violinpräludium in E-dur für Orgel mit Orchester bearbeitete und deren Hauptchor Wir danken dir, Gott er später als „Gratias" in die für den Dresdner Hof bestimmte H-moll-Messe aufnahm; oder durch die Keulenschläge der doppelchörigen, trompetendurchschmetterten Kantate (50) „Nun ist das Heil und und die Kraft und das Reich und die Macht", wo jede dieser gleichwertigen Silbennoten einen Triumphschritt durch die Ewigkeit bedeutet. Doch es half alles nichts; die Anerkennung wollte sich, wenige Kenner ausgenommen, nicht finden, und nach wie vor bewunderte man nur die Virtuosität. Man sollte meinen, daß allein die Matthäuspassion, von der ersten erregten Massenbewegung bis zu dem tränenreichen „Ruhe sanft" des Schlußchors, von dem erderschütternden Getöse nach dem Judaskuß und dem Wutschrei „Barrabam" bis zu dem verklärten Glanze der Flöte in der A-moll-Arie und dem Erbarmen flehenden Violinsolo in H-moll, daß dieses Werk, seiner Bestimmung gemäß am Karfreitag von Morgen bis Abend aufgeführt, nur durch die Predigt nach dem großen figurierten Choral „O Mensch bewein dein Sünde groß" unterbrochen, wenigstens von der Umgebung seines Schöpfers als die höchste Offenbarung des Göttlichen erfaßt worden wäre, die es tatsächlich ist. Doch dies geschah nicht, die Leipziger fanden nun einmal Bachs Musik „theatralisch" und fuhren fort ihm das Leben zu verbittern. Was Wunder, wenn er, der „fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß", sich hinaussehnt? Er wendet sich an alte Freunde, um von dem kostspieligen Leipzig in irgend ein thüringer Landstädtchen versetzt zu werden; er schreibt untertänig an den Dresdener Hof, dem er zugleich die ersten Sätze der H-moll-Messe einsendet, man möchte ihm wenigstens einen Titel geben. Drei Jahre später, 1736, gibt ihm der Hof diese für Leipzig sehr wichtige Genugtuung und ernennt ihn zum königlich polnischen, kursächsischen Musikdirektor; und was hat er für diesen Hof alles geschaffen! Außer einer Menge von Fest-

kantaten — deren Wert man nicht unterschätze, ist doch eine Nummer aus einer solchen später als Schlaflied ins Weihnachtsoratorium gekommen — die ganze katholische Kirchenmusik, also die zahlreichen kleineren Messen und Sanctus, das große Magnificat (ein kleineres für Sopransolo mit Orchester und Orgel ist verloren gegangen), verschiedene Hymnen („Gaudete omnes populi“ liegt der Reformationskantate zugrunde), namentlich aber die hohe Messe, in die er neben großartigen Neuschöpfungen eine Reihe seiner ergreifendsten Kantatensätze wie „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not“ „Ach bleibe doch“ „Schauet doch und sehet ob ein Schmerz ist wie der meine“ verarbeitet hat, natürlich nicht ohne sie künstlerisch umzugestalten. Für all das ward er schließlich mit einem Titel belohnt; und doch hatte alles Mißgeschick den angeborenen Humor in seiner Seele nicht ertöten können. Noch fand er Zeit auch zu weltlichen Gesangwerken für die Abende einer musikalischen Privatgesellschaft; als er seine Kunst einmal energisch zum Zwecke persönlicher Polemik benutzte, schuf er im Streit zwischen Phöbus und Pan neben apollinischen Perlen reinster Lyrik und munteren Chören auch Parodien von solch ausgelassener Schalkhaftigkeit, als hätte er allen Beckmessereien mit zehnfacher Überlegenheit vorgreifen wollen; seinem gelehrten Freund August Müller gratuliert Der zufrieden gestellte Aeolus mit einer Lustigkeit, die noch heute ansteckt, wo der Sinn für die Witze der Zopfzeit sonst erstorben ist; eine Kaffeekantate läßt Lieschen mit Meister Schlendrian über den Wert des sächsischen National-Damengetränks disputieren, und in der Bauernkantate, die von rechtem Dorfgefidel eingeleitet wird, feiern die Thüringer ihren neuen Kammerherrn gar im heimischen Dialekt. Aber das Leben hat auch dieser kernigen Natur buchstäblich den Sonnenschein verkümmert. Die zunehmende Augenschwäche, materielle Sorgen, ein ungeratener Sohn, die Unverstandenheit und vor allem immer wieder „eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit“ vergällten ihm das Dasein, und die Werke seines letzten Jahrzehntes zeigen ihn resigniert, in sich gekehrt, düster, zum Grübeln geneigt. In seine Musik tritt, ohne daß sie etwa einseitig gelehrt würde, etwas theoretisches. Bereits 1722 hatte er im Kampfe zwischen der naturreinen Stimmung, in der noch Palestrinas Messen gesungen wurden und die den Grundgesetzen der Akustik entspricht,

aber kaum eine Modulation von Tonart zu Tonart gestattet, und der temperierten Stimmung, welche die Oktave mechanisch in zwölf gleiche Halbtöne teilt und damit der modulierenden Harmonie freien Spielraum läßt, energisch für die gewichtige Neuerung Partei genommen und ihr auf immer zum Siege verholfen: sein wohltemperiertes Klavier zeigt in einer Folge von 24 nach den Tönen der chromatischen Skala geordneten Präluduien und Fugen in Dur und Moll, daß jede Tonart gleichberechtigt neben jeder anderen stand. Nun griff er 1744 auf dies Prinzip zurück und schuf eine gleiche Zahl gleich geordneter Werke. Wohl zeigt sich hier mitunter ein absichtliches Wühlen in kontrapunktischen Schwierigkeiten und ihrer Bewältigung, aber viele dieser Stücke, z. B. die in E-dur, F-moll und namentlich Fis-moll sind lautere Offenbarungen seiner Seele und beweisen, daß er immer wieder Dichter sein mußte, selbst wo er bloß Schulmeister sein wollte. Allerdings hat er Klavierwerke geschrieben, die, auch abgesehen von der Liebenswürdigkeit der Suiten und Partiten (die Gigue in B-dur macht ihn zum Erfinder der Romantik, der Mittelsatz des italienischen Konzerts ist ein am Klavier geträumtes Violinsolo), dem verwöhnten Ohre leichter eingehen; die C-moll-Toccata übertrifft alle an schmetternder Wucht, die chromatische Phantasie an Freiheit; die Aria mit 30 Veränderungen — „Goldbergsche Variationen" genannt, weil sie einem gewissen Goldberg gewidmet wurden, dessen Vormund, Graf Keyserling, Musik für seine schlaflosen Nächte brauchte und das Werk mit 100 Louisd'or bezahlte, dem einzigen guten Honorar, das Bach je erhalten hat — besitzen vollends mit ihrer Melodik, ihren streng geführten und dabei paradisisch klingenden Kanons, ihren tollen Virtuosensprüngen, ihren Fugen, ihrer französischen Ouvertüre zu Beginn der zweiten Hälfte, ihrem fast Mozartisch rührenden Adagio in G-moll und ihrem ausgelassenen „Quodlibet" (einem vertikalen Potpourri) am Schlusse, eine Vielseitigkeit wie sie überhaupt nur noch einmal in der Weltgeschichte, nämlich von Beethoven in seinen Diabelli-Veränderungen erreicht worden ist. Dennoch krönt der zweite Teil des wohltemperierten Klaviers den Bachischen Bau, denn er zeigt den Unermüdlichen in voller Reife und den 59jährigen in jugendfrischer Schaffenskraft.

Derselben Periode gehört eine lange Reihe umfangreicher Choralphantasien an, die er bis an sein Lebensende pflegte;

zu einer eigentümlichen Schöpfung aber gab ein äußeres Ereignis den Anlaß, das letzte freudige, das ihm beschieden war. Friedrich der Große, selbst ein eifriger Musiker, wünschte 1747 den berühmten Hexenmeister zu sehen und lud ihn nach Sanssouci; dem alten Manne wurde das Reisen schwer, aber der junge Preußenkönig ließ nicht mit sich reden und drohte scherzhaft mit Entsendung eines Husarenregiments den Widerspenstigen zu holen — so trat dieser die beschwerliche Reise an und wurde denn auch aufgenommen wie ein Friedrich einen Bach aufzunehmen verstand. Freilich handelte sichs bei den Leistungen, die Bach zu bieten hatte, wieder um Virtuosität im Spiel (der König hatte eine Menge Klaviere neuester Konstruktion gekauft), im Kontrapunkt, in der Improvisation, aber die Folgen dieses historischen Besuches sollten der Nachwelt in ungeahnter Weise zugute kommen. Friedrich hatte seinem Gast ein sehr gut gebautes Thema eigener Erfindung vorgespielt und ihn darüber mehrstimmig improvisieren lassen. So zufrieden er auch war, Bach selbst war mit sich selber nicht zufrieden; nach Leipzig zurückgekehrt, nahm er das soggetto reale erst recht in die Mühle seines Kontrapunktes und schuf über ihm einen Band voll Fugen, Kanons, Ricercari und was der komplizierten Aufgaben mehr sind, zum Schluß aber eine erlesene Huldigung an den Erfinder: eine Sonate für des Königs Lieblingsinstrument, die Querflöte, die in Gemeinschaft mit einer Violine und dem Basse des akkordfüllenden Cembalo das Thema nach allen Seiten nicht der Kunstfertigkeit sondern der Schönheit verarbeitete und schmückte. Das Ganze schickt er dann als Musikalisches Opfer an den König mit jenem ehrerbietig taktvollen Brief, der für seine Manneswürde ein ebenso hohes Zeugnis ablegt wie das Werk für seine Künstlerschaft.

War hier bei aller Rücksicht auf die Ausführbarkeit doch der Theoretiker eminent hervorgetreten, so gilt dies in noch höherem Grade von dem letzten Werke, dem Bach neben seinen Choralphantasien nachhing. Die Kunst der Fuge ist eine Sammlung von Fugen verschiedenster Form und Größe; aber nur wenige tragen jenen rein scholastischen Charakter, der sie nur zu Objekten des Studiums macht, vielmehr sind die meisten thematisch so erfunden und in ihrer Durchführung gestaltet, daß sie auch außerhalb der Schulstube ihren Wert behalten und in allen Engpässen der Faktur doch die Noblesse

des persönlichen Charakters bewahren. „Die Kunst der Fuge" sagt Bachs kompetentester Biograph Philipp Wolfrum „ist der abschließende Gipfel einer Kunst, die Jahrhunderte und ungezählte Meisterschulen zu ihrer Entwickelung bedurfte, Schulen, welche die polyphone Technik christlicher Kunst entwickelten von den Niederlanden und England bis zu Italien und Spanien." Sie bezeichnete zugleich den Abschluß von Bachs Leben. Sein letztes abgeschlossenes Orgelstück war eine wundersame Bearbeitung des Chorals Vor deinen Thron tret ich hiermit, die er wie manche Arbeiten des Todesjahres seinem Schwiegersohne diktieren mußte; das Manuskript ist kaum zu lesen, mühselig geschrieben, ein Bild des Jammers: alles deutet auf verhangene Fenster, dumpfe Luft, Krankenstube, nahendes Ende. Dann begann der Unermüdliche noch eine grandiose vierstimmige Fuge über drei Themen, als deren drittes er die später so viel mißbrauchten Töne B-A-C-H zum ersten und einzigen Male verwandte; nach etwa 250 Takten bricht das Autograph ab und trägt den Vermerk von Philipp Emanuels Hand: „Uber dieser Fuge, wo der Name BACH im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben." Die Augenoperationen des berühmten englischen Arztes hatten nicht nur die völlige Erblindung sondern auch (am 28. Juli 1750) den Tod des riesenstarken Mannes herbeigeführt. — Genau hundert Jahre später trat die internationale Bachgesellschaft zusammen, um endlich alle seine noch erreichbaren Werke herauszugeben; und ein weiteres halbes Jahrhundert verging, ehe sie, unter unsäglichen Schwierigkeiten und nur durch die Freigebigkeit von Fürsten und Verlegern über Wasser gehalten, das Unternehmen zu Ende führen konnte. Die so gehobenen Schätze auszumünzen, in Bachs Werke einzudringen und sie sich zu eigen zu machen, bleibt jetzt die vornehmste Aufgabe der Menschheit.

5. 5. Mit Bach waren nicht nur die großen Formen der Kantate und Passion, die kleinen der Suite und Choralpartita für immer abgeschlossen, sondern die gesamte polyphone Kunst hatte von nun an höchstens noch gelegentlich Nachlese zu halten, ja selbst für die Orgel ist nach seinem Tode kein Werk von dauernder Bedeutung geschaffen worden. Seine talentvollen Söhne erkannten wohl, daß sie gut taten sich nicht als seine Nachfolger aufzuspielen; derjenige, der es von ihnen am

weitesten brachte, Philipp Emanuel Bach (1714—1788), der feine Theoretiker und gewandte Klavierspieler, der Kammermusiker Friedrichs des Großen und langjährige Kirchenmusikdirektor in Hamburg, ist durch den gefälligen Stil seiner zahlreichen Kompositionen der Vermittler zwischen nord- und süddeutschem Musikempfinden geworden. Denn diese Verschiedenheit war da, und so viele tüchtige Musiker aus Franken und Hessen sie auch zu eliminieren versuchten, so reichte doch keiner dazu aus; einen Goethe hat eben die Musik nicht hervorgebracht. Natürlich soll auch Philipp Emanuel nicht mit ihm verglichen werden; aber sein Verdienst, im Norden einige Fäden gesponnen zu haben, die über die unselige Mainlinie hinüberreichten, soll unvergessen bleiben, zumal sein Vater in Süddeutschland noch lange unbeachtet blieb, ja kaum in unseren Tagen eine kleine Anhängerschar um sich zu sammeln beginnt. Der Süden Deutschlands hatte eben seine eigene Entwickelung genommen, die ihn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf seine Sonnenhöhe führte; vorher muß jedoch noch einer Persönlichkeit nordischer Herkunft gedacht werden, nicht weil sie verdiente neben Bach zu stehen, sondern weil ihr Einfluß von Anfang an bis in die jüngsten Zeiten ein unermeßlicher, keineswegs segensreicher gewesen ist.

6. Georg Friedrich Händel (1685—1759) aus Halle, 6.
also Sachse wie Bach, war in allem das vollendete Gegenteil von ihm, mit dem er nur die musikalische Begabung, die kraftvolle Natur, die stete Fruchtbarkeit teilte. Von Kindheit auf in der Musik unterwiesen, durch fürstliche Fürsorge tüchtigen Lehrern überantwortet, kam er schon als Knabe in vornehme Kreise, ja an glänzende Höfe, wo er durch sein Klavierspiel blendete und sich einflußreiche Gönner erwarb; so ist er denn sein ganzes Leben lang, bis auf einige mißlungene Spekulationen und schwere Krankheiten, ein glücklicher Mensch gewesen. Das größte Glück für ihn war freilich, daß er schon als 22jähriger, nachdem er bereits vier Jahre am Hamburger Theater unter Reinhold Keisers Leitung gegeigt und sogar eigene Opern aufgeführt hatte, durch einen reisenden Prinzen von Medici nach Italien gebracht wurde, wo er drei Jahre lang blieb und im Verkehr mit Größen wie Corelli, Lotti und Scarlatti den italienischen Stil tief in sich einsog; er ist von da an mit dem Lande der Schönheit in dauernder Verbindung geblieben, und selbst von England aus,

wo er seine wahre Heimat fand, öfter dorthin zurückgekehrt, zumeist freilich um berühmte Sänger für seine Opernunternehmungen anzuwerben. Denn die Oper, die typische, traditionelle, absurde italienische Oper mit ihren endlosen Rezitativen und effekthaschenden Arien, blieb bis in sein reifes Mannesalter sein eigentliches Gebiet; Opern hat er unzählige komponiert und zwar mit so ausschließlichem Gedanken an ihren praktischen Erfolg, daß er bei den Arien oft nicht die dramatischen Figuren, sondern nur die ausführenden Sänger im Manuskripte mit Namen nannte. Selbst seine lärmendsten Verehrer wagen jetzt nicht mehr für diese Notenmassen einzutreten, und kaum besser ergeht es der Masse von Klavierstücken (eine kräftige Fuge und die biederen E-dur-Variationen ausgenommen), von Flöten-, Oboen-, Geigensonaten, von Kammerduetten und anderen Gelegenheitsprodukten, während einige der Concerti grossi für zwei Streichergruppen und einzelne der ebenfalls nur auf den äußeren Effekt hin geschriebenen Orgelkonzerte zuweilen aufgewärmt werden, soweit sich diesen Eisklumpen überhaupt Wärme beibringen läßt. Wohl waren ihm unter dem Einflusse der Italiener zuweilen wunderbare Melodien gelungen, wie denn das bekannte Largo, das Lieblingsstück aller jungen Geiger, eigentlich eine Tenorarie aus einer Oper ist; aber das waren eben bloße Themen ohne Verarbeitung und ohne Halt, wie denn gerade jenes Largo mit seinem Texte nicht das Geringste zu tun hat und gleich dem nicht minder schönen „Lascia ch'io pianga“ die erfinderische Potenz des Komponisten ebenso hell beleuchtet, wie seine Gedankenlosigkeit. Auf sich selbst besann er sich erst, als er bereits 55 Jahre alt und durch jene mißglückten Theaterunternehmungen sowie durch allerlei Erfahrungen mit englischen Aristokraten und italienischen Sängern, die ihn bis dahin gestützt hatten, zu innerer Reife gelangt war; er verließ nun die Oper und wandte sich zum Oratorium, dieser einst natürlichen, damals aber bereits sinnlos gewordenen, unglückseligen Zwittergattung zwischen dem Drama und der Kirchenmusik, wo alles einen geistlichen Ton anschlägt und doch an nichts weniger denkt als an das Göttliche, wo man sich dramatisch stellt und zugleich aller Illusion und wahren Dramatik ins Gesicht schlägt, wo man in Wahrheit zusammenkommt, um mit der Geschicklichkeit des Komponisten zu prunken und mit wohlgeschultem Gesang ein blasiertes Publikum zu unterhalten. Diese musikalische

Rhetorik mit ihrer inneren Leere und äußeren Wirkung war das rechte Gebiet für Händel; hier hatte er Gelegenheit, sein reiches Können, seinen korrekten Formensinn, seine ruhig-schöne Melodik zu bewähren. So sind denn der Messias und Samson, Judas Makkabäus und Israel in Ägypten nicht nur in England, dessen Sprache sie reden, allmächtig geblieben, sondern auch dem deutschen Mittelstande so recht nach dem Herzen, und lange Zeit konnte man sich ein ordentliches deutsches Musikfest mit dem nötigen Bier und urkräftigen Behagen gar nicht vorstellen, ohne daß eines jener Oratorien die Haupt-„Nummer" abgegeben hätte. Das wäre nun an sich kein Verhängnis gewesen, wenn es nicht die Menschheit von wichtigeren Studien abgehalten, das Durchschnittsmusizieren in ein flaches Fahrwasser gelenkt und die schmachvolle Opposition gegen die großen Neuerungen des 19. Jahrhunderts hervorgerufen hätte. Das schlimmste aber war, daß trotz aller stumpfen Rezitative, zopfigen Koloraturen und schematischen Polyphonien, die selbst Händels beste Werke verunzieren, doch die Fachleute mit dem Publikum im Händelkultus einig blieben, und zwar nicht nur die Musikanten, sondern auch die allergrößten Künstler. Diese Tatsache erklärt sich nicht nur aus der allgemeinen Anerkennungsfreudigkeit bedeutender Geister, die deren Milde so oft der Nachwelt unfaßlich erscheinen läßt; sondern stets hat es Meister der Form gegeben, die durch ihr kolossales Können im Vereine mit vornehmer Art und sicherem Auftreten auch solchen imponierten, deren Geist erheblich feiner organisiert war, so daß er von der eigenen Fülle etwas in das abgerundete Objekt der Vorzeit hineinlegte. So haben den edelsten altgriechischen Bildhauern die tadellosen, aber auch seelenlosen Statuen eines Polykleitos als kanonisch gegolten; so haben sich die geistvollsten spanischen Maler von den lichtübergossenen, aber bloß äußerlich perfekten Schemen des hohlen und manchmal gemeinen Correggio imponieren lassen; so berauschen sich noch heute die Heroen des Pinsels an den feisten Menschenkühen eines Rubens. So hat Gluck Händels Bild stets in seinem Schlafzimmer gehabt, obgleich dieser ihn geringschätzte; Mozart hat Fugen gezimmert und Händels Oratorien modernisiert, als er wahrlich besseres zu tun hatte, nämlich Mozartische Ideen auszuarbeiten; Beethoven überlegte lange, ob er „Zur Weihe des Hauses" eine Ouvertüre im eignen oder im Händelstile schreiben sollte, und als er sich dann (auf

Schindlers Zureden, wie dieser behauptet; es sieht dem „Strohkopf“ ähnlich) für Händel entschloß, ließ er der pompösen Einleitung ein polyphones Allegro folgen, das seiner unwürdig ist. Ja, selbst Schubert wollte sich in „Mirjams Siegesgesang“ an Händel anlehnen und hat daher über das so ideenreiche Werk namentlich in dem gleichmäßigen F-dur-Satz und in der offiziellen Schlußfuge künstlich eine kühle Atmosphäre verbreitet, die seiner glühenden Natur sonst entschieden widerstrebte. Erst die rücksichtslosen Revolutionäre der Romantik haben auch hier energisch protestiert; Berlioz spricht einmal von der „tête emperruquée de ce tonneau à porc et bière qui se nomme Hændel“, und Wagner hat nicht nur in den Tönen der Meistersinger, sondern auch in offenen Worten über den „herrlichen, durchaus klassischen Salomon“ eine volle Schale seines erbitterten Spottes ausgegossen. Freilich, dem Halleluja des Messias und dem Preischor des Judas werden sie nichts anhaben können; aber wenn man gerecht sein will, so wird man gestehen müssen, daß eben dieses „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ in dem einfachen Gewande, das ihm Beethoven verliehen hat (nur ein Violoncello und Pianoforte) sehr viel edler, inniger und sinniger klingt als mit dem Chor- und Blechgeschrei des Originals. — In der Zwischenzeit waren von Süddeutschland neue Lichtfluten über Europa geflossen.

7. 7. Es war lange her, daß die Oper des Nordens in ihrem gleichmäßigen Schritt einhertrottete. Mit Italien konnte sie sich nirgends messen, gerade wie kein nordischer Violinkomponist sich mit dem genialen Giuseppe Tartini (1692—1770) messen konnte. In Frankreich kam man über den einmal zum Reglement erhobenen Stil Lullys nicht hinaus: Rameau (1683—1764), ein geistvoller Mann, als Klavierkomponist wichtig, als Theoretiker durch die Begründung der neueren Harmonielehre epochemachend, gehört mit seinen Opern in die historisch-nationale Rumpelkammer. In England erwarb sich Purcell (1658—1695) das Verdienst, auf Händel anregend zu wirken; wer sich für Händels Opern interessiert, der mag auf dessen Vorgänger zurückgreifen. In Deutschland war man kleinlich und fleißig wie immer; Keiser (1673—1739) in Hamburg, Graun (1701—1759) in Berlin, Hasse (1699—1783) in Dresden (später in Venedig völlig bis zum Deutschenhaß italisiert, zum Teil durch den Einfluß seiner Frau,

der von den Zeitgenossen sehr verschieden beurteilten Sängerin Faustina Bordoni), sie alle schrieben Hunderte von Opern und Oratorien, ohne daß die Menschheit dadurch um einen Schritt weiter gekommen wäre. Sie waren „Kinder ihrer Zeit“; der Künstler verdient aber nur dann einen Ehrenplatz in der Geschichte, wenn er Vater einer neuen Zeit ist. Es war hohe Zeit, daß in das schablonenhafte Operntreiben Vernunft hineinkam wie einst in das urweltliche Durcheinander aller Dinge durch den „Nus“ des großen Denkers Anaxagoras; und diese Vernunft fand sich spät, aber stark, in dem klaren Kopfe des vielgewanderten Ritters Gluck (1714—1787).

Geboren in Mittelfranken, aufgewachsen in der tanz- und klangreichen Atmosphäre Böhmens, erzogen von Jesuiten, die ihm eine gewisse Bildung, namentlich auf dem Gebiet antiker Mythologie, und ordentliche Umgangsformen beibrachten, lernte Christoph Wilibald Gluck zeitig so gut singen und geigen, daß er sich nach vollbrachter Schulzeit selbständig durchs Leben schlagen konnte; als Sohn eines armen Försters mit zahlreicher Familie mußte er das, und die Kirchen und Paläste Prags gaben ihm dazu Gelegenheit. Dort wurde der Fürst Lobkowitz — im ganzen 18. Jahrhundert gab es nämlich einen hochmusikalischen Adel in Österreich — auf ihn aufmerksam und nahm ihn 1736 mit nach Wien, wo er gute italienische Musik hörte — kein Geringerer als Caldara leitete damals das Wiener Musikleben — und ernstere Studien begann; er konnte diese an der Quelle fortsetzen, als ihn der Fürst Melzi, der an seiner Stimme und seinem Geigenspiel Freude empfand, nach Mailand mitgenommen hatte. Was er hier bei Giovanni Battista Sammartini, dem Vorgänger Haydns auf dem Gebiete der Symphonie und des Streichquartetts, gelernt hat, war offenbar hauptsächlich höhere Harmonik und Formenkunst; dem Kontrapunkt ist er zeitlebens ferne geblieben; und das hat sich gerächt. Nicht als ob kontrapunktisches Können eine Gewähr für gutes Komponieren gäbe; die Kantoralphilisterei ist ebenso unkünstlerisch wie irgend eine andere. Aber es gibt jedem Künstler die denkbar solideste Grundlage, es ist das Schwerste was er erlernen kann und verleiht ihm unter allen Umständen eine Sicherheit, die ihm sonst fehlen wird; jedes polyphone Stück besitzt einen Halt in sich, der ihm bleibt, auch wenn der melodische und klang-

liche Reiz, auf dem die Wirkung der Homophonie allein beruht, abgefallen ist. Deshalb besitzt die homophone Musik vor allem eine reiche äußere Fläche, die polyphone ein unzerstörbares inneres Gerüst; jene ist malerisch, zugänglich, Freude spendend, diese ist plastisch, monumental, Kraft spendend; der Kontrapunkt hat, von den Imitationen der Handwerker abgesehen, selten etwas ganz wertloses geschaffen, die Homophonie nur ausnahmsweise etwas wertvolles, selbst in den Händen eines Gluck und Weber. Bei Mozart und der Heldenreihe seiner Nachfolger wirkt sie so ganz anders, weil diese alle polyphon schreiben konnten und sich die Macht eines Menschen auch da unter der Oberfläche tätig zeigt, wo er von ihr keinen offenbaren Gebrauch macht; diese Künstler verstanden die Plastik mit der Malerei zu vereinigen und sie in den Dienst einer musikalischen Architektur zu stellen, die neben die Baukunst Bachs tritt und von der jene naiven Melodiensänger keine Ahnung hatten.

Daß Gluck jedoch der Polyphonie ferne blieb, lag in der Natur der damaligen Verhältnisse, namentlich derjenigen Italiens. Nicht als ob der italienische Geist an sich dem Kontrapunkt feindlicher wäre als ein anderer (wie man es wohl behauptet hat, um die südliche Spontaneität triumphierend gegen die nordische Grübelei auszuspielen); man braucht nur den Namen Palestrina auszusprechen, um solches Gerede zu widerlegen, und noch im 19. Jahrhundert hat ein gewisser Raimondi mit kontrapunktischen Kunststücken den absoluten Rekord geschlagen: er schrieb sechsstimmige Fugen, von denen sich zwei oder gar drei ohne Kakophonie und ohne Satzfehler gleichzeitig aufführen lassen, obgleich sie in verschiedenen Tonarten stehen, und die Cäcilienbibliothek zu Rom besitzt von ihm ein meterhohes Manuskript mit drei ganz selbständigen Oratorien für Soli, Chor und Orchester, die alle drei zusammen erklingen können. Aber im 18. Jahrhundert war nun einmal Italiens Interesse und das seiner Dependenzen ganz vornehmlich auf die Oper gerichtet; die Oper war aber aus der begleiteten Monodie entstanden, und in dieser ist für den Kontrapunkt so wenig Platz vorhanden wie in der Polyphonie für irgend welche Begleitung. Zu diesem historischen Momente tritt aber noch ein physiologisches: um ein polyphones Kunstwerk zu erfassen, muß der menschliche Geist sich vollständig darauf konzentrieren, und zwar unter voller Anspannung aller rezeptiven Kräfte; soll er dagegen neben der

Musik auch noch Mimik, Dekorationen, Tanz, ja womöglich eine dramatische Aktion erfassen, so muß er dafür einen Teil seines Fassungsvermögens den Tönen entziehen, die Musik muß also einfacher, äußerlicher, unselbständiger, flacher werden. — So folgte der junge Gluck dem Zuge seiner Zeit; es war denn auch natürlich, daß er eine ganze Reihe (an 40) Opern, Ballette und Opernszenen produzierte, deren Stil genau so konventionell war wie ihre Sujets. Sie entstanden schnell, für bestimmte Gelegenheiten, mit dem bloßen Zweck, ihrem Autor Ruhm und Geld zu verschaffen; ob sie ernste oder heitere, mythologische oder pastorale Stoffe italienisch oder französisch behandelten, sie dienten der momentanen Unterhaltung und hatten daher, bis auf einzelne ungewöhnliche Einfälle, nicht mehr Wert als eine Mahlzeit oder ein Feuerwerk. Gluck erlebte damit allenthalben, von Neapel bis Hamburg und Kopenhagen, glänzende Erfolge; mißlang es ihm einmal, wie in England, wo Händel erklärte „mein Koch versteht so viel vom Kontrapunkt wie Gluck“, so half ihm bald seine Virtuosität wieder auf und er verschmähte es nicht, sich vor dem dänischen Hofe auf einem neuen „aus lauter Glas bestehenden“ Instrumente hören zu lassen; meist lohnte ihm nicht nur der Beifall des Publikums sondern auch derjenige der Kenner, wie eines Francesco Durante und Karl v. Dittersdorf. 1754 erhielt er die glänzende Stellung eines Hofkapellmeisters in Wien und ein Jahr später verlieh ihm der Papst den Orden vom goldenen Sporn, auf den hin er sich fortan „Ritter von Gluck“ zu nennen beliebte. — Denselben Orden hat später Mozart als Knabe bekommen; Gebrauch hat er von ihm nie gemacht.

So verstrichen die besten Jahrzehnte. Es ist kaum anzunehmen, daß Gluck, dem klarer Verstand nicht minder eigen war wie tiefes Empfindungsvermögen, ehrliche Selbstkritik und starke Willenskraft, nicht zuweilen des Treibens müde geworden wäre. Aber es ging ihm wie so vielen Komponisten im Gegensatze zu den Dichtern, die in der Jugend neuerungssüchtig stürmen und drängen, bis sie sich allmählich dem Gange der Welt anbequemen; er ließ sich von der herrschenden Strömung treiben und leiten, bis diese Strömung sich erschöpft hatte und er sich auf die verborgenen Quellen seiner Kraft angewiesen sah. Wohl mochte ihm manchmal der Gedanke gekommen sein, daß es unwürdig sei sich zum Werkzeuge geldgieriger Kastraten und

sensationslüstener Nichtstuer herzugeben, oder daß es unvernünftig sei eine dramatische Maske vorzubinden um in Wahrheit nur eine Reihe von Konzertstücken loszulassen; aber er wurde fast fünfzig Jahre alt, bevor er sich zu der Tat aufraffte, deren er fähig war und zu der ihn wieder ein Italiener, der Textdichter Calzabigi, angestachelt hatte. 1762 erschien Orpheus auf der Wiener Hofbühne; seit der Frührenaissance, so lang es eine Oper gab, war der mythische Sänger und seine tragische Liebe besungen worden, hier aber trat in der Behandlungsweise ein gewaltiger Umschwung ein. Das zeigen schon die musikalischen Mittel. Das herkömmliche endlose Rezitativ mit Cembalobegleitung, das mit mehr Recht als die Komponisten selber ahnten, den Beinamen secco (trocken) führte, ward stark reduziert und durch das ausdrucksreichere, voll begleitete „dramatische“ Rezitativ unterbrochen; das Orchester ward individuell belebt und erhielt außer der Begleitung und dem Ballet neue tonmalerische Aufgaben; vor allem aber wird der Chor, der in dem Arienhaufen der italienischen Oper nie eine Rolle gespielt hatte (noch heut ist es nicht anders geworden, sehr zum Schaden der Nation), in umfangreicher Weise beschäftigt, ja ihm fallen die wesentlichsten Momente des ganzen Stückes zu. Gluck ahnte gar nicht, welch enormen Schritt aufwärts er damit im Sinne der eigentlichen Opernbestimmung tat: wollte die Oper ursprünglich das attische Drama erneuern und war sie in Italien zu dessen geradem Gegenteil geführt worden, so trat Gluck, der wahrlich vom Griechentum nur eine sehr vage mißverständnisreiche Vorstellung haben konnte, durch seine Bevorzugung des Chores wie des dramatischen Elementes dem griechischen Wesen unwillkürlich so nahe wie es mit modernen Mitteln nur möglich war. Diesen veränderten Mitteln entsprach nun seine veränderte Stellung zum Stoff: er vertiefte sich in diesen, er nahm die Situationen ernst, er gewann die Gestalten lieb, und da er mit ihnen lebte, wußt er wieder Leben zu erwecken, wo sonst nur Schemen aufgeputzt waren. Gleich der tragische Eingangschor, ganz besonders aber Orpheus Eintritt in die Unterwelt und seine erschütternde Zurückweisung durch die schauerlichen „No“-Akkorde der Furien, endlich seine Arie im dritten Akte nach der Trennung von Eurydike zeigen, daß hier nicht nur ein ganz Großer schafft, sondern auch, daß er aus tiefster Seele spricht; und wenn er die Schönheit der Melodie,

die bei aller tragischen Erhabenheit nie die wohltuende Geschmeidigkeit verliert, mit den größten der Italiener gemein hat, wenn er im Bau der Ariensätze noch nicht über sie hinausgeht und in manchen Rezitativen sowie in dem unmotiviert heiteren Schlusse noch Konzessionen an seine Zeit macht, so hat er alle Opernkomponisten durch die Pracht der Chöre und durch die dramatische Auffassung des einfach-edlen Vorganges weit übertroffen, ja alle Vorgänger und Zeitgenossen für immer der Vergessenheit geweiht.

Und doch tat er das alles unbewußt. Es mochte in ihm noch so gären, zum klaren Erkennen der Aufgabe, die ihm sein guter Genius gestellt hatte, war er noch nicht gedrungen; sonst wär er nicht sofort in die alte Manier zurückgefallen. Mochten offizielle Pflichten ihn wieder zur Opernschablone drängen, mochte die große produktive Ader für eine Weile erschöpft sein, die nicht ausgerottete Krankheit hartnäckig rezidivieren: er gab die gewonnene Höhe sofort wieder preis und schrieb in alter Weise darauf los, noch dazu auf Verse des Massenfabrikanten Metastasio, eines jener Italiener, die den Deutschen ihre sklavische Dienstfertigkeit mit Fußtritten lohnten und durch die Beschränktheit der Mode immer neue bequeme Lorberen erwarben: wurden doch alle seine zahllosen Operntexte mehrmals, manche zehn mal komponiert! Gluck mußte wie Händel erst die fünfzig überschreiten, ehe ihm klar wurde, wo er hin gehörte; fünf Jahre waren seit dem Orpheus vergangen, da schrieb er die Alceste (1767) auf Calzabigis Text und veröffentlichte sie mit dem denkwürdigen Vorworte, das endlich seine Errungenschaften als Grundsätze formuliert und die Vernunft dem Unsinn, das musikalische Drama der stereotypen Oper gegenüberstellt. Alles was er hier über die Mißbräuche der Oper sowie über seine eigenen Ziele und Absichten ausspricht, trifft den Nagel auf den Kopf; theoretisch hat selbst das 19. Jahrhundert nichts von Belang mehr hinzufügen können. Praktisch ist er freilich nicht ganz so weit gekommen wie er wollte; noch immer steht die Wiederholung eines Arienteils der dramatischen Entwickelung im Wege, noch immer muß der Schauspieler zuweilen ein Ritornell abwarten um sich in seine Aktion stürzen zu können, noch immer ist das unergründliche Problem der Vereinigung von Musik und Drama nicht vollkommen gelöst. Es sollte ja nie vollkommen gelöst werden, aber der stetige Kampf um seine

Lösung seit Monteverde, seit der Renaissance, ja seit dem Altertum ist in Wahrheit die Geschichte der Oper, und Glucks Tat bedeutet in diesem Kampfe mit der Natur den größten und nachhaltigsten Erfolg. Denn nur wenig sind die Konzessionen der Alceste und ihrer drei großen Nachfolgerinnen an den überkommenen Schlendrian im Vergleiche zu dem Positiven, das sie auch abgesehen von der hehren Schönheit ihrer Melodie bietet: sinnvolle Deklamation, sprechende Orchesterbehandlung, reiche Erfindung, alles im Dienste einer großartigen Auffassung der Poesie, die selbst wieder als vornehmster Ausdruck alles menschlichen Innenlebens angesehen wird. Nichts Höheres läßt sich zum Ruhme der Alceste sagen, als daß ihr Baß-Orakel mit den feierlich-düsteren Posaunen „il Re morrà s'altri per lui non more" (das italienische Original ist in jeder Hinsicht der nach neun Jahren von Gluck ausgeführten französischen Umarbeitung vorzuziehen) den Warnruf der Statue in Mozarts „Don Giovanni" unmittelbar beeinflußt hat.

Gluck wich keinesfalls von seinen Prinzipien ab, wenn er nach der Alceste, mit der er wohl Beifall, aber nicht, wie er gehofft hatte, Nachfolge fand, ein so schwaches Werk wie Paris und Helena komponierte. Er versuchte sich treu zu bleiben, aber er ahnte nicht, daß der rein lyrische Stoff unfähig war die dramatische Kraft zu wecken und daß man mit der allmählichen Verführung einer schönen Frau keine fünf Akte füllt, selbst wenn man diese durch Charakteristik der weichlichen Phryger und groben Spartaner zu würzen sucht. Wieder ist das Vorwort, wie jede literarische Äußerung Glucks, ein Meisterwerk, aber die Musik enthält nur vereinzelte Perlen; wenn sie den Wienern nicht gefiel, so lag einmal ausnahmsweise das Recht auf seiten der Wiener. Gluck aber war verstimmt, obgleich der Hof ihm neue Kompositionen bestellte, und ging nach Paris, wo er in dem dramatischen, auf das ernste Pathos gerichteten Sinne des vornehmen Opernpublikums eine Stütze für seine italienfeindlichen Tendenzen zu finden hoffte. Er hatte sich nicht getäuscht. Es gab zwar, wie immer, beim Theater starke Intrigen zu überwinden; es gab auch eine ehrlich italienisch gesinnte Gegenpartei, die den talentvollen Neapolitaner Piccini gegen ihn auf den Schild erhob; es gab auch das beinahe tragikomische Mißverständnis der Freunde zu widerlegen, die ihn gegen Jean Jacques Rousseau wegen dessen Angriff auf die französische

Musik ausspielten, während Gluck in Wahrheit nichts so willkommen war wie die durchaus vernünftigen Musikprinzipien Rousseaus (der übrigens auch praktisch zu musizieren verstand und mit seiner reizenden Oper Le devin du village einen jahrzehnte lang andauernden Erfolg erzielte): der Sieg wurde sein, Marie Antoinette protegierte ihn persönlich, und Iphigenie in Aulis erlebte 1774 einen vollständigen Triumph. Von jeher haben ja die Franzosen alles wahrhaft Bedeutsame, was aus Deutschland kam, mit Freuden bei sich eingeführt; wenn es dabei zuweilen nicht ohne Vandalismen abging (wie z. B. bei Mozart, Beethoven und Weber), so war doch in anderen Fällen die Schnelligkeit ihrer Initiative ebenso groß wie die Noblesse ihrer Ausführungsart. Das erfuhr später Richard Wagner mit dem Tannhäuser, das erfuhr damals Gluck: zunächst mit der Iphigenie in Aulis (in der schon die Ouverture eine neue Ära dieser Gattung einleitet; die zum Orpheus war eine unbedeutende Spielerei, die zur Alceste der Versuch einer Instrumentalpoesie gewesen, hier war eine solche im höchsten Sinne des Wortes erreicht), dann mit dem umgearbeiteten Orpheus, dessen Partie an Stelle eines Altcastraten hier einem Tenor überwiesen wurde, dann mit Kleinigkeiten, später mit der umgearbeiteten Alceste, endlich mit den Hauptwerken Armide (1777) und Iphigenie in Tauris (1779). Der Sieg war denn auch vollkommen, nicht nur über die vereinzelten Gegner sondern über die gesamte öffentliche Meinung; selten ist in Paris so allgemein, so lange und so leidenschaftlich über Musik gesprochen worden. Erst als Glucks letzte Oper Echo und Narciß abgelehnt war, zog er sich mit seiner Familie wieder nach Wien zurück, wo er die letzten sieben Jahre seines Lebens in glänzender Stellung als allmächtiger Hofkapellmeister verbrachte; produktiv ist er nicht mehr gewesen. — Man hat seine ehrliche Dramatik und seinen Kampf gegen das Konventionelle mit der damaligen Strömung der „Rückkehr zur Natur“ in Verbindung gebracht und ihn wegen der Parallele mit Rousseau wohl gar als einen Vorläufer der französischen Revolution ansehen wollen; in Wahrheit ist seine Kunst, in der übrigens wie bei allen deutschen Musikern der italienische Einfluß bis zuletzt trotz des Sträubens übermächtig waltete, durch und durch aristokratisch, im Kerne unabhängig-persönlich, in der Gestaltung auf den älteren Klassizismus basiert, ein echter Repräsentant des von der demagogischen

Barbarei nur äußerlich hinweggefegten, als Kulturwert unauslöschlichen ancien régime.

8. 8. Gluck hat nur Opern geschrieben; ein De profundis ist zwar wirksam aber nicht eben inhaltreich, und ein paar Lieder, die er für Klopstock auf dessen Verse schrieb, errangen zwar dessen Gunst, gehen jedoch in ihrer trockenen Enge die Nachwelt kaum mehr an als der Sänger des Messias. Aber die Muse ruhte nicht, und am wenigsten ließ sie sich an die vergoldete Bretterbude fesseln; zu Glucks Operntechnik bildet die Fähigkeit des freien Chor- und Instrumentalmusizierens einen ebenso ergänzenden Gegensatz wie zu seinem hochpathetischen Ernst die kindliche sonnige Heiterkeit. Diese Gaben nebst einer unerschöpflichen Melodienfülle und einem angeborenen Formensinn besaß der Österreicher Joseph Haydn (1730—1809), dem die moderne Wissenschaft, weil viele seiner Weisen zu Volksliedern in ganz Österreich-Ungarn einschließlich der slavischen Kronländer geworden sind, gern eine kroatische Herkunft anhängen möchte. In Wahrheit hat er, aus ärmlichsten kleindeutschen Verhältnissen stammend, sich vom Chorknaben zum fürstlichen Privat-Kapellmeister heraufgearbeitet und an Italienern sowie an deren deutschen Nachfolgern, namentlich Philipp Emanuel Bach gebildet; bei seiner naiven instinktmäßigen Art zu arbeiten ging er niemals prinzipiell auf Neuerungen aus, und um so wunderbarer ist die Tatsache, daß er, eben weil er instinktmäßig das Richtige traf, eine Reihe von Neuerungen geschaffen oder wenigstens zum Gesetz erhoben hat, die für alle Folgezeit fundamental und im Kerne bindend geblieben sind. So lehnt er sich gegen den Generalbaß auf, ließ bei Streichergruppen das akkordfüllende Cembalo weg, so daß auch die Füllstimmen an die Streicher zu verteilen waren und der Komponist jede Note, die man hören sollte, auch aufzuschreiben hatte; so etwas hatten einige Italiener gelegentlich schon getan, aber erst durch ihn ward es Stil. Früher war vom Violoncello im Ensemble der Kontrabaß als Verstärkung in der tieferen Oktave unzertrennlich, jetzt ließ er ihn fort und schuf in der Vereinigung zweier Geigen mit einer Bratsche und dem Cello einen ausgiebigen, geschmeidigen, einheitlichen Klangkörper, der im Cello seinen eigenen ausreichenden, bequemen Baß besaß. Er kombinierte diesen Baß mit seinem Sopran, d. h. der Violine, und ließ das Klavier dazu nicht mehr begleiten, sondern in gleicher

Berechtigung Anteil haben, ja vielfach dominieren; so schuf er ein „Trio“, das mit dem ursprünglichen, durch Bach verewigten, nichts zu tun hatte, denn dort gab es drei Stimmen ohne Rücksicht auf die Zahl der ausführenden Instrumente, hier stets drei Instrumente ohne Rücksicht auf die Zahl der ausgeführten Stimmen. Dem Quartett und Trio gesellte sich das Duo, wenn z. B. die Geige mit dem selbständigen Klavier ohne Begleitung eines Dritten konzertierte. Wie diesen kleineren Gruppen (der „Kammermusik“, die seither als Gegensatz zu „Konzertmusik“ galt, also keine größeren Massen mehr in sich schloß), so gab er auch dem Orchester seine Abrundung und damit seinen eisernen, nur in wenigen Punkten variierbaren Bestand, mocht er sich nun mit den Singstimmen zu einem vollen Ensemble vereinigen oder selbständig in der Symphonie seine ganze Vielseitigkeit zeigen; es blieb nunmehr eine einheitliche, nach allen Seiten gefügige Masse, deren Bestandteile ineinander verschmolzen waren und als solche nur noch in Ausnahmemomenten zum Vorschein kamen. Diesen klanglichen entsprachen die formellen Mittel des Liedes, der Chorsätze, namentlich aber der von nun an weltbedeutenden Sonate. Ihrer ursprünglichen Art längst entfremdet, zerdehnt, mit Suitenbestandteilen vermanscht, dann wieder kondensiert und gestärkt, war sie durch die Söhne Bachs neu gepflegt und einer höheren Existenz nahe geführt worden; Haydn hat ihr diese Existenz erwirkt. Denn so hoch man das Verdienst seiner italienischen und deutschen (namentlich Mannheimer) Vorgänger, unter denen dem erst kürzlich wieder entdeckten Stamitz ein Ehrenplatz gebührt, auch anschlagen mag, und zwar auf all den genannten Gebieten, so ist er es doch gewesen, der diese tastenden Versuche zur Vollendung gebracht hat, und vollends die Sonate mit ihrer Folge von Sätzen, die in sich wieder nach Hauptsatz, Seitensatz, Durchführung usw. gegliedert sind, ist in der maßgebenden Gestalt sein Werk. Diese Sonate, in der auf einen schnellen Satz ein langsamer, dann zuweilen ein Menuett (wieder nach dem Schema a—b—a gegliedert, der b-Satz heißt noch von den Zeiten der Dreistimmigkeit her ganz sinnlos Trio), endlich ein im gefälligen Themenwechsel spielendes Rondo oder ein Thema mit Variationen oder eine Fuge folgt, diese so komplizierte und doch so ganz in sich abgeschlossene Sonate ist viel häufiger da als ihr Name; denn oft hat man Werke, die ihren Namen tragen müßten.

vielmehr nach der Instrumentation benannt, und gerade die Trios und Duos, die 83 Streichquartette und 140 Symphonien sind Sonaten für zwei oder mehrere Instrumente, ja selbst die Opernouvertüre wurde nach Haydn (der sich persönlich am Singspiel ohne Erfolg versuchte) lange Zeit im Schema eines ersten Sonatensatzes gebaut. So ist die Sonate zur absoluten Beherrscherin der Instrumentalmusik geworden; Goethes Wort „jede Form, sie kommt von oben“ ist vielleicht niemals so glänzend bestätigt worden wie hier, denn mit der Sonate steht und verfällt die Musik, was auch die Revolutionäre einwenden mochten. Ein Titan wie Beethoven hat sich willig vor ihr gebeugt, und niemand hat sich ihr ungestraft entzogen; freilich hat sich ihr mancher auch in der Weise genaht, wie nach Aristophanes' drastischem Ausspruch die auf Euripides folgenden Dichter der Tragödie nahten.

Es war Haydns Persönlichkeit, die diesen so ähnlichen und doch verschiedenen Werken Leben gab, ebenso wie sie in die längst veraltete Form des Oratoriums neues Leben goß. Die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten* haben an sich kaum mehr Sinn als irgend ein dialogisches Bibelstück von Händel; aber wo man einen solchen Ohrenschmaus genießt, da fragt man eben nicht nach Sinn und Verstand, man genießt nur, und kommt man im Genuß zu einer Erkenntnis, so erkennt man, daß man das Recht hat zu genießen. Denn an die Stelle der sächsischen, fast angelsächsischen Plumpheit ist die volle österreichische Grazie und Liebenswürdigkeit, an die Stelle der Massivität die Eleganz, an Stelle des starren Schematismus der feinfühlige Takt getreten: Haydn hatte sich eben inzwischen an Mozarts Oper gebildet. Er weiß immer, welchen Ton er anzuschlagen, wie er zu steigern, wann er aufzuhören hat; und wie seine Melodien bei aller Harmlosigkeit im Laufe der Generationen nicht banal geworden, nicht abgenutzt sind, so bleibt mit den Formen auch der Sinn seiner Dichtungen lebendig: er war der Dichter des naiven Humors, der neckischen Einfalt, der oberflächlichen, nur hier und da durch Momente der inneren Einkehr unterbrochenen Heiterkeit, aber er war ein *Dichter*.

9. 9. Haydn gelangte bei Lebzeiten zu hohem Ruhme, nicht nur in England, wohin er zweimal reiste und wo er noch bis in die jüngste Zeit als oberster „Klassiker“ nach Händel galt

(der dritte wurde Mendelssohn, in dessen Posten bald Brahms einrücken dürfte), sondern auch in der Heimat; er hatte den Menschen aus der Seele gesprochen, wenn er die Musik seine Empfindungen schildern hieß, und es schien, daß nun eine Periode allgemeinen musikalischen Behagens anbrechen sollte, wie die Wiener es sich wünschten und später durch Rossini erhalten sollten. Aber die Kunst hatte andere Aufgaben; und der Größere, den sie auf Haydn folgen ließ, der an seine Aufgabe mit ganz denselben Mitteln herantrat, hat nicht die Heiterkeit allein in noch höherer Form zum Ausdrucke gebracht, überhaupt nicht eine Empfindung allein, sondern alle Stufen der menschlichen Gefühlskala, alle, von der tollen Ausgelassenheit bis zu den mystischen Schauern; sein Höchstes aber leistet er, mag er die Bühne zu Hilfe nehmen oder nicht, als Tragiker.

Wolfgang Amadeus Mozart, am 27. Januuar 1756 in Salzburg geboren, ein echtes Kind des österreichischen Südens, brachte auf die Welt jene unheimliche, in dieser Fülle nie wieder dagewesene Musikanlage mit, die vermutlich an seinem Marke gezehrt und ihn im Alter von 36 Jahren dahingerafft hat. Mit fünf Jahren fähig, minimale Tonhöhendifferenzen im Gedächtnisse zu behalten, Violinstücke vom Blatte zu spielen und fehlerlose zweistimmige Sätzchen zu komponieren, ward er von seinem intelligenten Vater, dem Verfasser einer noch heute beachtenswerten Violinschule, in sorgsamster Weise erzogen, feierte als Wunderkind mit Klavier- und Geigenspiel, freien Phantasien und abgeschlossenen Kompositionen die phantastischsten Triumphe nnd wurde mit zwölf Jahren nicht mehr als phänomenaler Knabe sondern als fertiger Musiker angesehen — und angefeindet. Denn mit der Kindheit war auch das Glück für ihn dahin. Materiell fast immer in drückender Not, als Künstler zwar vielfach bewundert und vom Publikum anerkannt, aber von den maßgebenden Faktoren schwer geschädigt, vom brutalen Pfaffenpack wie dem Erzbischof Hieronymus von Salzburg bis aufs Blut gepeinigt, vom Kaiser ziemlich vernachlässigt, von falschen Freunden ausgesetzt, von den „allmächtigen „Kollegen" wie Salieri mit dem ganzen Fanatismus echten Musikantenneides verfolgt, dazu in der Liebe unglücklich, in der Ehe nicht eben glücklich, führt er ein so jammervolles Dasein, wie es eben nur ein großer deutscher Künstler führen kann; wohl fanden sich einzelne Lichtstrahlen, wie die glänzenden Erfolge

der „Entführung“ in Wien, des „Don Giovanni“ in Prag und andere; aber einem wirklichen Halt besaß er nur an seinem Vater, der sein einziger Lehrer und stets einsichtiger Berater war, und nach dessen 1787 erfolgtem Tode in der Freimauerei, die ihm Religion war. Schön war sein Verhältnis zu Haydn, an dessen Werken er sich als fertiger Mann weiter bildete (wie er es denn an harter Arbeit zu seiner berufsmäßigen Schulung nie fehlen ließ), und der seinerseits in ihm, dem um ein Menschenalter jüngeren, neidlos den größten Musiker aller Zeiten erkannte und anerkannte. Auch wurde ihm von der Wiener Aristokratie und vom preußischen Hofe — König Friedrich Wilhelm II. war ein wirklicher Kenner und ein tüchtiger Cellist — namentlich in seinen späteren Jahren lautere Bewunderung gespendet, und die faszinierende Wirkung der Persönlichkeit, deren geistige Höhe wir noch aus vielen Briefen einzuschätzen lernen, erneuerte sich namentlich am Klavier immer wieder; allein das Tragische wog in seinem Leben vor und beherrschte sein Inneres trotz aller humorvollen Züge auch dann, wenn es im äußeren Verlaufe der Dinge momentan zurückzutreten schien. Das weinende, flehende, nach einem Hauche der Erlösung lechzende G-moll-Quintett ist in einem Zeitpunkt verhältnismäßiger materieller Sorglosigkeit geschrieben.

So kurz Mozarts Leben war, so klar läßt sich doch in den Tausenden von Kompositionen, die er trotz seiner zeitraubenden Lehr- und Reproduktionstätigkeit hinterlassen hat, eine allmähliche Entwickelung konstatieren. Man vergleiche die Menuetten des Kindes oder die ersten Geigensonaten mit der Jupitersymphonie, oder den für mailändische Virtuosen geschriebenen Mitridate Re di Ponto mit dem Don Giovanni, und man wird vor dem Anfangs- und Endpunkt einer Geschichtsperiode stehen, die nicht ein Menschenleben, sondern eine Welt zu umfassen scheint. Was diese Entwickelung zeitigte, waren aber nicht etwa veränderte Grundsätze oder äußere Einflüsse, sondern lediglich die Persönlichkeit, die den Keim und die befruchtenden Kräfte gleichermaßen in sich trug, alles mit einem Male war wie die Natur selbst, die weder Kern noch Schale hat; diese universale Anlage ist es, die, ganz abgesehen von der Qualität des Empfindens, Mozart so weit über Haydn wie über Glück erhebt. So kommt es, daß er, obgleich im Denken nicht minder stark wie im Handeln, als reifer Mann ebenso spontan und prinzipienfrei an

seine Aufgabe herantritt, wie als kleiner Knabe (weshalb man ihn denn, sehr mit Unrecht, als „ewiges Kind“ bezeichnet hat); so kommt es anderseits, daß er als Anfänger bereits dieselbe Vielseitigkeit bewährt wie als fertiger Meister. Er schafft wie die Natur, weil er selbst die Natur ist; und es ist begreiflich, wenn viele ihn in liebevoller Einfalt mit Goethe verglichen haben, dessen philosophischer Geist von dem seinigen doch in vieler Hinsicht so verschieden geartet war: Goethe ist eben die Verkörperung der Natur, die Fleisch gewordene Universalität. So ist denn auch die neuerdings vielumstrittene Doktorfrage recht müßig, ob Mozarts Musik mehr der deutschen oder der italienischen zugerechnet werden müsse! ihr Stil und ihre Haltung, alles überhaupt, was sie mit dieser Erde zusammenhält, ist durchaus italienisch, ihr Innerstes dagegen, das, was sie über die Erde erhebt und ewig macht, ist *sein* und ist, wenn überhaupt, nur aus dem scheinbar so einfachen, in Wahrheit unsäglich komplizierten Organismus seiner Individualität zu erklären. Dafür ist es natürlich irrelevant, ob er den Re pastore oder die Zauberflöte komponiert; aber es ist auch verkehrt, ihn etwa als Produkt seiner Umgebung zu erklären. Er hat im Grunde mit seiner Zeit so wenig zu tun wie Bach mit der seinigen; hier von Rokoko-Schnörkeln zu sprechen, ist ebenso billig und unkünstlerisch, wie den Patriotismus in die Kunstbetrachtung hineinzubringen. —

In jedem Künstlerleben tritt, bei aller Allmählichkeit der Übergänge, einmal der unvergleichliche, scharf erkennbare Moment ein, wo nach bedeutsamem Wetterleuchten das Gewitter der großen Tat losplatzt, wo die bisher vielversprechende Persönlichkeit auf einmal ihre Ganzheit erreicht hat und mit der vollen Sicherheit der gewonnenen Höhe in die Erscheinung tritt. Dieser Moment kam für Mozart, nach zahllosen Vorarbeiten auf allen Gebieten, als er 25 Jahre alt war; was für Bach die Königskantate, für Schubert „Gretchen am Spinnrade“, für Wagner „der fliegende Holländer“, das ist für Mozart die große tragische Oper *Idomeneo*, die er 1781 für das glänzende Münchener Hoftheater schrieb, die dreizehnte von den 21, die er überhaupt verfaßt hat. Alles ist hier da, nicht nur schöne Musik, sondern ergreifende Darstellung menschlicher Empfindungen und dramatischer Konflikte; wenn einzelne Solo-Nummern sich noch ein wenig gehen lassen, so erschienen dafür *Chöre* von einer tragischen

Erhabenheit, die sonst nur bei Gluck anzutreffen war und die Mozart selbst nur in wenigen Momenten seiner letzten Lebensjahre vom Chore verkünden ließ. Nicht lange nach jener Tat erfolgte die Befreiung aus dem Salzburger Pfaffenjoch, die Übersiedelung nach Wien, die Heirat und „die Entführung aus dem Serail". Von der großen Pomp-Oper zum kleindeutschen Lustspiel, von Gluck zur Entführung, welch ein Schritt! Und doch war es ein Fortschritt. Nicht weil er hier, auf einem damals vielgepflegten Gebiete, die erste gute deutsche Oper geschaffen hat, was die Deutschtümler so gern betonen (wenn sie es nicht von der Zauberflöte behaupten) und wofür ihm allerdings die Nation sehr dankbar sein kann; auch nicht, weil die volkstümlichen Gestalten seiner Musik besser entsprächen als die hofmäßigen: vielmehr war er bisher nur der Zweite neben Gluck gewesen, nun war er der Erste auf der musikalischen Bühne für immer. Das hohe Pathos, für das er später ganz andere Darstellungsmittel fand, hatte ihn zuweilen noch gezwungen, eine Maske vorzubinden; hier konnte er vom ersten bis zum letzten Moment sein wahres Gesicht zeigen und der Menschheit andeuten, was er bei voller Freiheit der Bewegung ins Werk setzen würde. Das war mehr als eine durchweg fesselnde Oper mit reizvoller, in Ernst und Scherz packender Musik und lebendiger Charakteristik nicht nur der Situation, sondern der handelnden Menschen, die zum erstenmal als wirkliche Lebewesen auftraten; das war eine unbewußt allgemeine Erklärung, eine Revolution gegen das Dogma von der allein seligmachenden Ausdrucks-Dramatik, eine Eroberung des Dramas durch die Musik. So bewundernswert Glucks Theorien in ihrer gesunden Reaktion gegen den sinnlosen Schlendrian waren, so hätte doch ihre Konsequenz zu einer Verneinung der Musik durch das Drama geführt, wie das denn im 19. Jahrhundert auch richtig geschehen ist. Mozarts Wesen jedoch war ganz Bejahung und ganz Musik; zwischen Gluck und Wagner, deren Tendenzen sich so sehr ähneln und deren musikalische Erfindungskraft so erheblich hinter ihrem Wollen zurückbleibt, steht er mit seiner Unerschöpflichkeit mitten inne, nicht als ihr Widerpart, sondern als der Gipfelpunkt des Wegs, auf dem die Kunst jene bedeutsamen Etappen ihres Auf- und Niederstieges markierte. Damit soll nicht gesagt sein, daß gedankenloses Musizieren seine Art gewesen wäre. Im Gegenteil, die Entführung und noch mehr seine späteren Bühnenwerke

zeigen positiv und negativ, wie sehr gerade er ein musikalischer Dichter war: negativ, weil Così fan tutte (1790) und La clemenza di Tito (1791), obgleich in seinen besten Jahren entstanden, mit ihren schwächlichen Texten auch eine bis auf wenige Nummern recht schwächliche Musik erzeugt haben; positiv, weil es ihm in den Hauptwerken gelungen ist, mit seiner Musik trotz ihrer streng formellen Geschlossenheit und melodisch-harmonischen Einfachheit nicht nur die Vorgänge packend lebendig zu schildern, sondern auch die einzelnen Personen seelisch in einer Weise zu charakterisieren, hinter der sowohl der Vorgänger wie der Nachfolger weit zurückbleibt. Das gilt nicht nur im Großen, sondern auch im Kleinen. Die einaktige Komödie Der Schauspieldirektor (1786) pflegt jetzt von den Theatern entweder arg verhunzt oder gänzlich ignoriert zu werden; das ist unverantwortlich schon wegen des köstlichen Terzetts „Ich bin die beste Sängerin", in dem die schmelzende Madame Herz und die gurgelnde Madame Silberklang sich den Primadonnenrang streitig machen, während der Dritte im Bunde, Herr Vogelsang, mit aller Süßigkeit eines wohlfrisierten Tenors die erbitterten Nachtigallen zu beschwichtigen bestrebt ist. Aber eine Aufgabe, die seines Dichtergeistes würdig war, erhielt Mozart erst, als er noch im selben Jahre an Beaumarchais' damals neues Lustspiel Figaros Hochzeit heranging. Hier bewährt er seine dichterische Produktionskraft schon durch die Art, wie er das politisch-satirische, also seinem Wesen nach durchaus antimusikalische Original für die Musik herrichtete, indem er alles nur begrifflich Faßbare und verstandesmäßig Zersetzende ausschied, dafür aber das Menschlich-Natürliche hervorhob, modifizierte und in seinen Folgen ausarbeitete; dann aber noch mehr durch diese göttliche Musik selbst, die bei all der Masse von Verschiedenartigem wie in einem Augenblick von der ersten bis zur letzten Note vorbeisaust und dennoch Zeit hat, ganze Menschen zu schaffen: man vergleiche nur einmal diese Gräfin mit der des französischen Originals, und man wird sofort erkennen daß Mozart hier nicht nur musikalische Kunstwerke geschaffen, sondern an Stelle einer Gestalt eine ganz andere gesetzt und ihr eine Seele eingehaucht hat, die nur er ihr geben konnte und die mit ihr den Einzug in die Ewigkeit gehalten hat. Das Gleiche gilt in Wahrheit von allen Gestalten dieses Dramas; und wenn in Beaumarchais' geistsprühenden Lustspiel alles negativ, lokal, Prosa

ist, so ist in Mozarts Neuschöpfung alles positiv, universell, Poesie. — Dem Figaro pflegt man den Don Giovanni (erste Aufführung in Prag 1787) gegenüberzustellen, wobei man gerne jenen als Lustspiel, diesen als Trauerspiel bezeichnet, während doch die Melodien der Gräfin (und nicht nur diese) so tief ernst sind, wie nur etwas sein kann, Don Giovanni hingegen von Mozart selbst ein dramma giocoso benannt und mit einem sehr lustigen Schluß bedacht worden ist. Aber jene Gewohnheit ist ebenso natürlich wie der bei den meisten Theatern noch bestehende Brauch, diese Schluß-Szene fortzulassen; unwillkürlich steht man unter dem Banne der Hauptfigur, dort des genialen Tausendkünstlers, der aus jeder schwierigen Situation sofort einen Ausweg findet und in seiner untergeordneten Stellung die hohen Herrschaften seines Umkreises zu bemeistern versteht, weil die Liebe ihm zur Gewandtheit auch die Kraft gibt, — hier des aristokratischen Wüstlings, der trotz seiner inneren Roheit selbst für die Zuschauer etwas Unwiderstehliches hat und dessen Untergang ergreift, weil das Dämonische seiner Natur durch die Gewalt noch höherer Dämonen vernichtet wird. Dieses Leben, diesen Kampf und diesen Untergang versinnbildlicht Mozarts Musik; der erste D-moll-Akkord der Ouvertüre verkündigt mit einem Donnerschlage, daß hier etwas Ungeheures geschehen wird und versetzt die Seele in jene Spannung, aus der sie nach allen Episoden erst durch den letzten D-dur-Akkord bei Don Giovannis Verschwinden gelöst wird. Wohl hat Mozart auch hier die Anregung von der ausländischen Poesie erhalten; aber es war eben nicht mehr als die Anregung, denn die verschollenen spanischen Poeten, die vom unersättlichen Frauenjäger und vom steinernen Gast erzählt hatten, gingen ihn noch viel weniger an als die Advokatenkniffe des französischen Spötters, und vollends Lorenzo da Ponte, der ihm auf sein Geheiß den Stoff geschickt in Verse brachte, war alles andere eher als ein Dichter. Das hat er gerade in seinem selbständigen Versuche, Così fan tutte, ganz jämmerlich gezeigt. Der Dichter war eben Mozart, und durch ihn ist Don Juan nicht etwa zu einer Opernpartie (hat er doch nicht einmal eine Arie zu schmettern), auch nicht bloß zu einem dramatischen Helden, sondern zu einem Typus geworden, der im Gedächtnis der Menschen ein selbständiges Leben führt, unabhängig von Theater und Effekt, ein Sinnbild der Menschheit selbst wie Goethes Faust. Und nun vergegenwärtige

man sich die anderen Gestalten — sie scheinen zahllos —, die diesen Don Juan umgeben, vom Gouverneur bis zur Bauerndirne, von Donna Anna bis herab zum Ottavio, man denke dazu an diese glutvolle, bei aller Sinnlichkeit durch und durch reine Musik: und man sage, ob es in der Welt ein Drama gibt wie dieses.

Eine ganz andere Luft weht aus Mozarts letztem Bühnenwerke, der Zauberflöte, deren enormen Erfolg bei Groß und Klein er nicht mehr erlebt hat. Hier war der „Dichter" ein geldsüchtiger Hanswurst, der von ihm ein Pöbelstück mit möglichst vielen Hanswurstiaden verlangte; er aber schuf ein Werk, das für Goethe zu einem Evangelium wurde, das ein Beethoven über alle anderen gestellt und das einen Richard Wagner zu den leidenschaftlichsten Hymnen begeistert hat. Hier treten die einzelnen Figuren, so anschaulich sie auch geschildert sind, zurück von dem erhabenen Geiste, der das Ganze beseelt, dem Geiste der Mystik, dessen abgrundtiefe Schauer sich gleich in dem dreischlägigen Freimaurersignale der Ouvertüre ankündigen und in den passionierten Ergüssen der Königin der Nacht (auch ihre vielverleumdeten „Coloraturen", in Wahrheit erregte Melodien, sind Äußerungen der Passion) ebenso walten wie in der feierlichen Würde Sarastros, in Paminas zarter Schwärmerei wie im ruhigen Glanze der Flötensoli, in der Choralpolyphonie der geharnischten Männer wie in den getragenen Akkorden der Chöre, in der Sehnsucht Taminos und den Verheißungen der drei Knaben, im Orakel-Rezitativ des Priesters und dem „Auf Wiedersehen" des Quintetts, im gehaltenen Trompetenton wie im leisen Paukenschlag, in der Harmonie wie im Rhythmos. Dagegen bilden die Späße der Irdischen — des Papagenopärchens, des Mohren, der drei verliebten Wienerinnen —, geistsprühend und über jeden Schein von Vulgarität erhaben, einen Kontrast wie ihn eben nur Mozart hineinzuschweißen vermochte ohne dem Ganzen zu schaden: das Unbeschreibliche, hier ist es getan.

Dieser mystische Zug, der auch sein spezifisch musikalisches Empfinden so stark beeinflußte, offenbarte sich schon früher in den Freimaurerkantaten und beherrscht sein letztes Werk, das Requiem, dessen „Dies irae" und „Tuba mirum" den Geist ebenso in seinen Grundvesten erschüttert wie das „Lacrimosa" und „voca me cum benedictis" ihn rührt und erhebt. Wenn sonst in seinen zahlreichen Kirchenkompositionen der kindlich

heitere Charakter des katholischen Kultus dominierte und nur einzelne Stücke wie das „Laudate dominum“ in F und das im Todesjahr erstandene „Ave verum“ sich zu den lichten Höhen idealer Verklärung aufschwangen, so tritt in dieser Seelenmesse das Furchtbar-Erhabene des Todes mit eherner Wucht hervor; Mozart war überzeugt sich sein eigenes Requiem zu schreiben und vollendete es nicht. Unzählige haben ihm, jeder in seiner Weise, nachzueifern versucht, und der Stoff ist wahrlich dankbar wie kein anderer; aber niemand ist dem Torso auch nur annähernd gleich gekommen.

Um diese mächtigen Seelenvorgänge wiederzugeben, bedurfte er keineswegs der klangvollen Hilfe, die ihm die Singstimmen und das von ihm ganz neu gestaltete Orchester boten; ihm genügten die bescheidensten Mittel, sogar das tonärmste, wenn auch damals bereits mit bedeutend verbesserter Mechanik ausgestattete Pianoforte. Seine Klavierwerke hatten ja ganz wie seine „Kammermusik“ mit lebensfroher Harmlosigkeit begonnen; freilich läßt der Reichtum der Erfindung, der Wechsel und die stets originelle Verarbeitung der Themen, kurz die vollkommene Harmonie aller Kräfte, die nun einmal für ihn charakteristisch ist, auch diese Harmlosigkeiten der Mehrzahl nach nicht veralten. Aber gekrönt werden die Klavierwerke durch Stücke tragischen Charakters, so die arpeggierten Phantasien in C-moll und D-moll, das Rondo in A-moll, vor allem die große Phantasie und Sonate in C-moll, bei der nicht nur die vielsätzige und doch so einheitliche Phantasie sondern auch die Sonate und sogar deren Finale auf allen Glanz äußeren Effektes verzichtet und in düsterem Ernste resigniert; um so rauschender dringt die angeborene Lebenslust in den 28 Klavierkonzerten durch, wenn auch zuweilen nach schweren inneren Kämpfen: man denke nur an die Eingangssätze des D-moll- und C-moll-, an die Mittelsätze des A-dur- und C-dur-Konzertes. Weniger haben die jugendlichen, mehr der Unterhaltung dienenden Violin- und Bläserkonzerte, 20 an der Zahl, zu bedeuten, obgleich ein jedes individuelle Züge aufweist; dagegen bilden die 42 Arien mit Orchester, zum Teil als Einlagen für fremde Bühnenwerke geschrieben, ein Pendant zu den Klavierwerken, denen gar manche an Reichtum des Inhalts gleichkommt. War hier immerhin der Virtuosität ein weiter Spielraum gelassen, so waltete die heilige Innerlichkeit unumschränkt

in der „Kammermusik“, zu deren Gebiet man auch die vielen gelegentlich entstandenen Nacht- und Gartenmusiken, Kassationen, Divertimenti und Serenaden rechnen muß, in denen sein Geist von den großen Aufgaben symphonischer Art auszuruhen schien, um dem Reize des Intimen nachzugehen und in delikater Arbeit Perle an Perle zu reihen. Eine jede lohnt das Studium; wer sich jedoch von der Masse des Schönen überwältigt fühlt, der sollte sich wenigstens die Hauptwerke einprägen: die Streichquintette in G-moll, C-dur, Es-dur und das Klarinettenquintett; das Quintett für Klavier mit Bläsern und das Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche; von den 30 Streichquartetten die sechs, die Haydn gewidmet sind, deren letztes mit seinem nie wieder dagewesenen mystischen Anfang die Leute so lange in Schrecken setzte, daß sie noch ein halbes Jahrhundert nach Mozarts Tode an den Noten herumänderten um sie dann schön zu finden; die letzten 18 Violinsonaten und das vielsätzige, aber nicht einen Augenblick ermattende Divertimento für Streichtrio, vielleicht das verblüffendste Beispiel einer mit den kleinsten materiellen Mitteln — drei schwingenden Saiten! — erreichten Farbenfülle zur Darstellung eines unermeßlichen Reichtums himmlisch-verklärter und irdisch-wonniger Gesichte; die große Serenade für 13 Bläser und die Blas-Octette in Es-dur und C-moll; die vierhändigen und zweiklavierigen Stücke; das F-moll-Adagio für eine Orgelwalze; das späte Adagio und Rondo für Harmonika mit gemischtem Quartett. — Die Serenade bildet gewissermaßen den Übergang von der eigentlichen Kammermusik zur Symphonie; war dort die Phantasie noch durch einen irdischen Zweck oder wenigstens durch die Erinnerung an einen solchen bis zu einem gewissen Grade gebunden und von vornherein auf eine Heiterkeit gestimmt, der sie dennoch bald entflog, so waren ihr hier keinerlei Schranken gezogen, sie kannte nur ihre eigenen Schwingen und den Äther, der sie trug. Die Befreiung der Seele vom peinlichen Erdenreste, der Sieg des Geistes über die Materie vollzieht sich nirgends so vollkommen wie in der wortlosen, programmlosen Instrumentalmusik; und Mozart wäre nicht das Universalgenie der Musik gewesen, wenn er wirklich, wie die Trivialkritik noch immer plappert, „in erster Linie Opernkomponist“ gewesen wäre. 41 Symphonien hat er hinterlassen, an denen sein geistiger und technischer Entwickelungsgang zu

beobachten ist; die drei letzten, in Es-dur, G-moll und C-dur 1788 in sechs Wochen entstanden, in Form und Inhalt grundverschieden, in jedem Punkte vollkommen, in Dilettantenkreisen liebevoll-naiv als Schwanengesang, Apollon und Jupiter bezeichnet, sind drei Tragödien, die den drei gewaltigen Bühnenwerken der letzten Periode entsprechen; ja sie sind ihnen überlegen, weil das Bühnenwerk, an sich schon auf außermusikalische Hilfsquellen angewiesen, doch selbst bei Mozart in Rezitativen, Dialogen, Einschnitten und Sängerrücksichten manche Konzession an den Zeitgeschmack machen mußte, über welche die Symphonie erhaben ist.

Lieder hat Mozart nur etwa vierzig geschrieben; nicht als ob diese kerndeutsche Kunstgattung seinem italienisch geschulten Wesen widerstrebt hätte, sondern weil sein Geist für gewöhnlich auf Größeres gerichtet war. Und doch ist das „Veilchen“ (dem man nichts Höheres nachsagen kann, als daß es mit Goethes Gedicht zu einer vollkommenen Einheit zusammenschmilzt, in der die Poesie und Musik einander heben und durchdringen ohne sich Eintrag zu tun) das Prototyp der Gattung geblieben, zugleich das früheste Lied, um das sich heutigen Tages der nicht gerade „historisch“ angelegte Mensch kümmert; und auch dieses kleine Stück ist in seiner Lieblichkeit tragisch wie das Innerste von Mozarts Natur, der man so lange, getäuscht durch die berückende Schönheit seiner Musik und vielleicht durch übermütig spaßhafte Briefe — geistige Reinigungskanäle! — Kindlichkeit und Naivetät nachgesagt hat. Kindlich blieb er nur insofern als sein musikalisches Empfinden bis zum letzten Atemzuge rein blieb; im übrigen aber erhebt ihn nicht nur jener dämonische Zug, der selbst Klavierphantasien und Orchestermenuette durchdringt, ohne weiteres über jene traditionelle Ungerechtigkeit, sondern ebenso bezeichnend für sein Empfinden wie jene Reinheit ist die Reife, die ihn von seinem letzten Vorgänger, und die Sinnlichkeit, die ihn von seinem unmittelbaren Nachfolger unterscheidet. Ja, sinnlich war Mozarts Musik, freilich nicht von jener tierischen gemeinen Sinnlichkeit, deren musikalische Darstellung erfunden zu haben erst das 19. Jahrhundert sich rühmen darf, sondern sinnlich wie das Schaffen der Natur, wie die Landschaft des Südens, wie jedes griechische Kunstwerk und jeder Goethevers sinnlich zugleich und rein ist. So ist denn Mozart von Dilettanten — die ihm stets mehr Verständnis entgegenbrachten als die meisten

Musiker — einerseits mit den Griechen, anderseits mit Goethe verglichen worden, der selbst wiederum dem Hellenentum viel näher steht als dem Deutschtum; was jene Dilettanten trotz aller Verschiedenheit der Vergleichsobjekte beeinflußte, war die beseligende Wirkung der reinen sinnlichen Schönheit, erzeugt durch den tragischen Funken, ausgeübt durch die künstlerische Universalität.

10. Aber Mozart starb, wie einst die Schöpferkraft des Griechentums erlosch; und während beider Werke durch ihre lebendige Gegenwart in Ewigkeit fortwirken, heftete sich die tote Nachahmung an ihre Schatten, dort der Klassizismus in bildender Kunst und Literatur, hier die Musikantenherde, die „im Mozartischen Stile“ zu schreiben versucht, weil er ihr so einfach erscheint und sie nicht ahnt, welcher unendlich komplizierte Organismus unter dieser einfachen Oberfläche agiert hatte. Beide haben die Menschheit um keinen Schritt vorwärts gebracht, ja sie eher behindert; neue Kulturepochen brachen an, und wie auf die griechische All-Harmonie der zersetzende aber fruchtbare Dualismus des Christentums, so folgte auf Jupiter und Apollo die Missa sollemnis, auf die tragische Versöhnung die tragische Zerrissenheit, auf das All-Eine der furchtbar-grandiose Kampf des Inhaltes gegen die Form, des Vulcanes gegen die Erde, des Genius gegen die Weltordnung. **10.**

Ludwig van Beethoven (16. Dezember 1770 bis 26. März 1827), geboren in Bonn als Sohn eines kurfürstlichen Musikanten und einer Köchin, gehörte zu jenen Unglücklichen, die selbst als Kinder keinen Freudenstrahl zu kosten bekommen, weil sie, kaum ihrer Glieder mächtig, sofort ins härteste Arbeitsjoch gespannt werden. Sein Vater, ein Trunkenbold, der ihn schlug, wollte seinen Musiksinn geschäftlich ausbeuten, sperrte den Vierjährigen mit Klavier und Geige ein und hätte ihm fast die Musik für immer verleidet; die Mutter, die nach Kräften für seine Erziehung zu sorgen strebte und die er abgöttisch liebte, war schwindsüchtig, so daß sich in seinem 15. Lebensjahr zu seinem anderen Leiden schwere Melancholie gesellte; mit 17 Jahren verlor er sie und hatte nun nicht bloß sich selbst sondern auch zwei ungeratene Brüder zu ernähren, nichtswürdige Gesellen, die ihm jederzeit, selbst als sie reich geworden waren, das Leben vergällten und an seinem vorzeitigen Tode zum guten Teile schuld waren. Denn seine Natur an sich war nicht

nur widerstandsfähig, sondern sogar robust: die Zeitgenossen schildern ihn als klein, struppig, muskulös — ungefähr wie die Griechen sich Herakles vorstellten. Was ihm schon in seiner Jugend nicht nur Wirkung sondern auch Ansehen verschaffte, war keineswegs der „Geist der Zeit", obgleich jene nivellierende Kathederweisheit, die so gerne von „Kunst im Zusammenhange mit der Kultur" u. dgl. redet, weil sie nicht ahnt, daß die Kunst ihre eigenen immanenten Gesetze hat, ihn gerne für die französische Revolution in Anspruch nehmen möchte, mit der er so viel zu tun hat wie Mozart mit Ludwig XV. oder Schubert mit dem Empire oder Luther mit dem Papst. Nein, auch ihm half vielmehr die eigene kunstbegabte Persönlichkeit; mit 11 Jahren geigt er im Theaterorchester, mit 13 beherrscht er die Orgel, mit 17, auf seiner ersten kurzen Wiener Reise, improvisiert er auf dem Klavier dermaßen, daß Mozart im Nebenzimmer sagt: „auf den gebt acht, der wird noch einmal in der Welt von sich reden machen!" Und er macht sofort von sich reden, nicht nur als stupender Virtuos auf dem Hammerklavier, das sich gerade damals glanzvoll entwickelt, sondern als fruchtbarer Komponist, selbst bevor er in die letzten Geheimnisse des Kontrapunkts eindringt. Von seinem Lehrer Neefe angeregt, schreibt er bereits in der Heimat eine Menge Klavierstücke, Lieder und Kammermusiken, unter denen das posthume Rondino für acht Bläser einen mehr als relativen Wert besitzt; die Löwenklaue aber zeigt er 1790 in einer Trauerkantate auf Kaiser Joseph, deren Anfang bereits die Coriolanouverture vorahnen läßt und deren sonniges F-dur-Thema unverändert in das zweite Finale des Fidelio übergegangen ist. Alle diese Stücke bis auf eine zweistimmige Fuge sind homophon, formell geschickt und bewegen sich in den allbeliebten Bahnen, die von Italien nach Süddeutschland geführt hatten; inhaltlich zeigen sie wohl schon Anwandlungen von jenem tiefen Ernst, der später sein ganzes Wesen ausmacht, meistens jedoch eine unbefangen-heitere Lebensauffassung, so daß sie vielfach an Clementi erinnern; von Mozartischer Süßigkeit sind sie weit entfernt. Einzelne wurden wegen der Jugend des Komponisten gestochen und alle durch seine Persönlichkeit getragen; so ließ sich denn die Wiener Aristokratie auch diesen Stern nicht entgehen, als er 1792 zum zweiten Male die Hauptmusikstadt des damaligen Deutschlands besuchte; und so glühend seine Sehnsucht nach der ruhigen

rheinischen Heimat war, wo er mit Eleonore von Breuning und ihrem späteren Gatten Dr. Wegeler eine innige Freundschaft für das Leben geschlossen hatte, er sollte sie nicht mehr wiedersehen. Bis zu seinem Tode blieb er an die frivole Kaiserstadt gefesselt, die ihm so viel Kummer bereiten sollte; freilich konnte er seinen leidenschaftlichen Hang zur Natur in ihrer reizenden Umgebung vollauf befriedigen. Ein Wiener ist er aber, so gern man jetzt von einer „Wiener Schule“ redet, nie geworden; das Blut, das in seinen Adern floß, war und blieb norddeutsch.

Mozart fand er nicht mehr vor; Haydn thronte wie ein Fürst über dem munteren, meist noch durch Italiener geleiteten Musikleben. Bei diesem Nestor sucht er nun gierig alle Weisheit einzusaugen, die ihm fehlt; aber bald fühlt er sich vernachlässigt, geht zu anderen, und als er ihm seine Dankesschuld durch drei Klaviersonaten abtragen will, schreibt er über den Titel nur „Joseph Haydn gewidmet“, ist nicht dahin zu bringen, die Worte „meinem Lehrer“ davorzusetzen. Es sind dies die Sonaten opus 2; als opus 1 gab er 1795 stolz drei Trios heraus — alles früher Erschienene existierte für ihn nicht mehr. Das dritte dieser Trios ist das grandiose in C-moll, von dessen Publikation ihm der gute Vater Haydn abgeraten hatte, weil es ihm denn doch gar zu rücksichtslos allen Gewohnheiten ins Gesicht zu schlagen schien; heute gilt es vielen als eines seiner bewundernswertesten Werke, als das beste Trio nächst dem großen opus 97. Er brauchte nun keine Lehrer mehr; mocht er bei Schenk und Albrechtsberger im Kontrapunkt, bei Salieri in der italienischen Stimmbehandlung profitieren, seine strenge Selbstzucht war sein bester Lehrer, und eine Weile schien das Leben ihm zu lächeln. Sein Klavierspiel faszinierte, sein stolzes Auftreten imponierte jedermann; manche der Wiener Aristokraten, namentlich Fürst Lichnowsky, dem die Trios gewidmet sind, schlossen sich ihm mit warmer Freundschaft an, und eine Konzertreise führte ihn bis an den Hof des Königs von Preußen; so bemühten sich auch Verleger um ihn, und er publizierte vierhändige Variationen über ein Thema des Grafen Waldstein, Violinvariationen über Figaros „Se vuol ballare“, aber auch größere Arbeiten: das Streichtrio opus 3, das gleich dem Klavierquintett opus 16 in Besetzung, Tonart und Bau offenbar dem Muster Mozarts folgt, ohne es doch zu erreichen; das Streichquintett opus 4, in dem er ein Blas-

octett seiner Bonner Zeit (es wurde nach seinem Tode als opus 103 veröffentlicht) derart umarbeitete, daß das Andante aus einem flüchtigen Gelegenheitstück ein erhabenes Werk voll echt Beethovenischer Andacht wurde; zwei sprudelnd frische Cellosonaten opus 5, die dem kundigen Könige von Preußen gewidmet waren wie Mozarts späte Quartette mit den hohen Cellosoli — und anderes. Manches ließ er auch liegen, um es erst später herauszugeben wie die pompöse Konzertarie „Ah perfido“, das erste Klavierkonzert, das Trio für zwei Oboen und englisches Horn; sein Geist war eben in fortwährender fieberhafter Tätigkeit und geriet schon damals ziemlich oft mit der Außenwelt in Konflikt. Dazu trug vielfach seine außerordentliche Reizbarkeit, sein vielfach herrisches und störrisches Auftreten bei, das vielleicht durch die Keime seines Leberleidens, zum Teil aber auch durch das Bewußtsein der eigenen unverbrauchten und selbst von den Bewunderern nicht voll erkannten Kraft veranlaßt war; und es hätte der entsetzlichen Schicksalschläge, die bald über ihn hereinbrachen und ihm bis zum Tode keine Ruhe geben sollten, nicht bedurft, um ihn in einen unheilbaren Zwiespalt mit sich und der Welt zu setzen Denn die zwei Seelen, die in dieser Brust wohnten, waren einerseits der Geist der unendlichen „Menschenliebe und Neigung zum Wohltun“, wie er ihn selber bezeichnet hat, jene unbedingte Tugend, zu der er sich in seinem Testamente von 1802 mit so ergreifenden Worten bekannt hat, anderseits der Geist des Gewaltherrn, des Furchtbar-Mächtigen, der zur Entfaltung seiner Kräfte einen Widerstand braucht und der zerstören muß, indem er aufbaut: nirgend zeigt er sich deutlicher als in dem Unwillen, mit dem er dem geduldigen Gottvertrauen eines braven Musikanten sein eigenes Selbstvertrauen entgegensetzt oder in dem Ausrufe, der ihm nach der Kunde von der Schlacht bei Jena entfuhr: „schade daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst; ich würde ihn doch besiegen!“ — Damals war er 36 Jahre alt, in der herrlichsten Manneskraft ein tief unglücklicher Mensch, gebrochen an Leib und Seele, dem Selbstmord unablässig nah; und dennoch fühlt er sich als den Herrn den Welt, als das höchste Individium, den Übermenschen, der zwar bestimmt ist die Menschheit zu erheben und zu fördern, aber auch sie zu erziehen, sie unter seine Rute zu beugen, ja zu quälen. Daher bei aller Sehnsucht zu spenden und sich zu vergeuden, der aggressive Zug

seines Wesens, auch in seiner Kunst; ein Kyklopenbau oder Palazzo Pitti stellt sich nicht harmlos neben eine freundliche Hütte, sondern jedes gewaltige Kunstwerk verdrängt seine Vorgänger, selbst wenn es neben sie zu treten scheint, und so konnte man Beethoven rasend machen, wenn man ihm von seinen früheren beliebten Kompositionen sprach. Das ging viel weiter als er selber ahnte. Persönlich hat er die Meister, an denen er sich bildete, jederzeit bewundert, und wenn ihn in Mozarts Don Juan das sinnliche Element als frivol zurückstieß, so hat er das düstere Baß-Terzett beim Tode des Komturs so geliebt, daß er es eigenhändig abschrieb; er verfolgte auch mit Interesse die zeitgenössische Entwickelung der italienischen und französischen Oper (Paisiello, Sarti, Cimarosa, Méhul, Dalayrac, Cherubini usw.); aber unwillkürlich zertrat sein eherner Fuß alles was er berührte, und es ist seinen Fanatikern nicht zu verdenken, wenn sie eine Weile von „Haydn-Mozartschen“ Symphoniestäubchen sprachen, wie denn niemand selbst die schönste Symphonie Mozarts nach einer reifen Beethovenschen gerne wird hören wollen. Die Kunst selber wuchs sich in ihm aus, und jeder Augenblick ihres Lebens verschlang den vorhergehenden; in Mozart war ihr der goldige Tag der Jugend und Schönheit erblüht, jetzt stieg sie zur überlegenen Reife empor, zu jener *ἀκμή*, die mit der höchsten Kraft auch den Keim der Zersetzung in sich birgt und nach der es nur noch ein unentrinnbares Abwärts gibt.

Vereinigte Beethoven in seiner Person dermaßen, wie die Weltgeschichte kein zweites Beispiel aufzeigt, den Heiligen mit dem Helden, und gehört zur heroischen Tätigkeit ein gutes Teil Zerstörung, so wurden diese zerstörenden Kräfte in ihm durch die Schicksale so gesteigert, daß man glauben sollte, sie hätten ihre Gegner, die Lichtkräfte, bezwungen; in Wahrheit haben sie nur ihren Widerstand gestärkt und dadurch dem Kampfe jene gigantischen Dimensionen gegeben, die ihn zu einem Ereignis ohne Gleichen machen und jeden Beschauer mit sich fortreißen. — Bereits seit 1796 kündigten sich Spuren jener Krankheit an, die für ihn die furchtbarste sein mußte, der Taubheit; er suchte zuerst sich und andere darüber hinwegzutäuschen, denn er liebte den Umgang mit Menschen, ja er liebte Scherz und Tanz und hat in Bonn wie in Wien gar manch heiteres Stücklein für die Redouten geschrieben; aber es half nichts: die Krankheit nahm

zu, wurde durch ungeschickte Ärzte noch verschlimmert, und während sie ihn innerlich bis zur Verzweiflung niederdrückte, trieb sie seine Reizbarkeit im Verkehr mit anderen, ja sein Mißtrauen aufs äußerste und entzog ihm durch jähen Launenwechsel manchen ehrlichen Freund. Dazu kam eine unglückliche Liebe, die den Dreißigjährigen völlig übermannte; oft war er für weibliche Wesen entbrannt und stets mit reiner, edler Leidenschaft, aber keine hatte ihn so völlig umgewandelt wie die Gräfin Giulietta Guicciardi, die er in der Cis-moll-Sonate besungen hat; natürlich war die Person seiner unwürdig, eine herzlose Kokette, die bald einen verbummelten Grafen heiratete und sich dann nicht entblödete, Beethoven um materielle Unterstützung anzugehen. — Man kann sagen, daß diese Ereignisse, etwa um die Wende der Jahrhunderte, die zweite große Periode seines Lebens einleiteten. Sie brachte 1806 die Verlobung mit der „unsterblichen Geliebten", der reizenden Gräfin Therese Brunswick, und damit neue Hoffnungen, neue Enttäuschungen; aus unbekannten Gründen wurde die Verbindung 1810 gelöst, doch blieben die beiden Liebenden sich treu bis zum Tode, der bei Therese — sie feiert der Liederkreis An die ferne Geliebte — erst 1861 erfolgte; ferner brachte diese Zeit die Fortschritte der Krankheit, dazu gehäufte materielle Not, ja Elend durch den Krieg, daneben den Mißerfolg des so mühselig vorbereiteten Fidelio, endlose Prozesse aus nichtigen Gründen, täglichen Ärger im Haus und an den Brüdern, so daß auf eine Zeit intensivster Fruchtbarkeit ein paar Jahre folgten, in denen die produktive Ader versiegt zu sein schien und die Neider über seine Bearbeitungen schottischer Lieder zu spötteln begannen. Im Jahre 1814 nimmt die Taubheit (über deren Ursache die medizinischen Akten noch nicht bekannt gegeben sind) dermaßen überhand, daß Beethoven die Teilnahme an Konzerten, in denen er noch immer hinreißend gewirkt hatte, aufgeben muß; dirigieren kann er nicht mehr, weil er nur wenige Töne hört (im Theater z. B. nichts von den Sängern, so daß in einer Probe des umgearbeiteten Fidelio alles drunter und drüber geht, bis er nach wiederholtem Abklopfen das Unheil erfährt und in Verzweiflung davonstürzt); als Klavierspieler hat er zuweilen, wenn er leise anzuschlagen glaubte, die Tasten überhaupt nicht niedergedrückt. Einen Lichtblick brachte das Jahr 1809, als er von König Jérôme, Napoleons Bruder, unter glänzenden Bedingungen, wie einst

Mozart von Friedrich Wilhelm II., als Hofkapellmeister angestellt werden sollte; er ist auf dem Punkt, abzureisen; da weiß eine Petition von Freunden, die später bei ähnlicher Gelegenheit in erster Linie an seinen Glauben appellieren, diese Schande von Österreich abzuhalten und setzt ihm ein Jahrgehalt aus, das bald auf ein Minimum reduziert wird, obgleich er es sich durch ausgiebigen Unterricht an den ihm übrigens herzlich sympathischen Erzherzog Rudolf redlich verdient. — Mit dem Abschied von der Öffentlichkeit — die leeren Gelegenheitsstücke für den Wiener Kongreß hatten ihm mehr Erfolg verschafft als alle Geistestaten — beginnt die letzte Periode seines Lebens, die traurigste. Unfähig, mit irgendwem zu reden, auf Konversationshefte angewiesen, einsiedlerisch, arm, krank, innerlich wie von Furien gepeitscht, äußerlich vom eigenen Bruder vernachlässigt, ja verhöhnt, hat er außer seiner Kunst, in der er unter Qualen arbeitet, und seiner Naturfreude nur eines, das ihn ans Leben fesselt: die Liebe zu Karl, dem Sohne seines anderen, verstorbenen Bruders und einer verwahrlosten Frauensperson. Auf den konzentriert er alle die Zärtlichkeit, deren seine große Seele fähig ist; für ihn arbeitet, sammelt, spart er, ihn sucht er durch alle Mittel sorgfältiger Erziehung zu einem ordentlichen Menschen zu machen. Aber der Bengel macht alle Bemühungen zu Schanden; er hat das ordinäre Blut seiner Mutter geerbt und treibt sich in niedrigster Gesellschaft herum; er quält seinen Onkel bis aufs Blut, geht nicht einmal zum Arzt, als dieser ihn in einem schweren Anfall ausschickt, und versetzt ihm schließlich durch einen Selbstmordversuch, der übrigens mißlingt, den Todesstoß. Er wird schließlich durch einen befreundeten Baron aufgelesen und in ein Regiment Soldaten gesteckt; aber die Ahnung Beethovens, daß nicht der geliebte Neffe, sondern eine fremde Hand ihm die Augen schließen wird, sollte buchstäblich in Erfüllung gehen. Zu seinem Leberleiden war Lungenentzündung getreten; nach drei mißglückten Operationen, die selbst diesen herkulischen Körper ruinierten ohne seinen Geist niederdrücken zu können — „besser aus dem Bauche als aus der Feder“ sagt er, wenn das Wasser abgezapft wird — sollte eben die vierte stattfinden, da erlöste ihn der Tod an einem stürmischen Tage, unter Donnerschlag, von seinen Leiden. Der bare Nachlaß kam an den Neffen, die Bücher, Noten und Instrumente wurden versteigert, wobei

das Manuskript des allbeliebten Septetts mit 18 Gulden bezahlt wurde, während das der großen Messe es nur auf 7 brachte; es wurde bei dieser Gelegenheit in zwei Teile zerrissen, die sich bis jetzt noch nicht wieder zusammengefunden haben. — In Wien erregte sein Tod mehr Befremden als Bestürzung; gar viele hatten keine Ahnung, daß der mürrische Sonderling noch lebte: war er doch vor drei Jahren zum letzten Male vor der Öffentlichkeit erschienen, um die neunte Symphonie und Teile der großen Messe in einem Konzert (!) zum ersten Male aufzuführen. Damals mußte eine Sängerin ihn umdrehen, damit er den Jubel der Tausende sähe, den er nicht hören konnte; aber so frenetisch der Beifall war, er verrauschte schnell, denn Wien steckte bis über die Ohren im Rossinikultus, wie es Mozart bald über Cimarosa vergessen hatte; und der Wortführer von Wiens „öffentlicher Meinung", der Komödiant Bauernfeld, der später unter allgemeinem Beifall noch Richard Wagner beschmutzen durfte, hat Mozart und Beethoven als unerträgliche Pedanten bezeichnet. Erst Norddeutschland hat den Wienern die Köpfe zurecht gesetzt, aber das hat schwer gehalten; kam doch auch die erste Wiener Aufführung der Matthäuspassion, 112 Jahre nach Bachs Tode, nur durch die Freigebigkeit der dortigen Israeliten zustande. —

Der geistvollste aller bisherigen Beethovenmonographen, der Russe Wilhelm von Lenz, hat zuerst auf die drei Stilarten hingewiesen, die mit jenen drei Lebensperioden ungefähr parallel gehen; durch Mozart war eben die Musik eine individuelle Sprache geworden, nur als solche hatte sie noch Berechtigung, und die Beethovenseele drückte jedem Takt, jedem Akkord ihren Stempel auf. Sie nahm es mit der Kunst heilig ernst; ein Hinwerfen, ein bloßes Notenschreiben ließ sie, außer bei vereinzelten Scherzen oder sonstigen Anfällen flüchtiger Laune, nicht zu; jedes Werk wurde unter strenger Selbstkritik, die bedeutendsten sämtlich unter krampfhaften inneren Kämpfen zustande gebracht, und so geht ihre Zahl denn auch nicht in die Tausende wie bei Mozart und Schubert, sondern „nur" in die Hunderte; aber freilich, nur wenige von ihnen kann man entbehren. Natürlich handelt es sich bei der Abgrenzung der Perioden nicht um Einschnitte zwischen heut und morgen; da die Natur keine Sprünge macht, so greifen sie immerhin ineinander ein, vor allem aber zeigt sich hier wie bei anderen

der allergrößten Geister ein momentweises Vorahnen der spätesten Periode durch die früheste, und Sätze wie die in D-moll aus der Sonate opus 10 III und dem Quartett opus 18 I stehen der neunten Symphonie inhaltlich näher als alles Dazwischenliegende; verborgene Strömungen brechen wieder hervor. Im ganzen jedoch lassen sich die Perioden scheiden und charakterisieren. In der ersten, wo die Produktion am reichsten quillt, herrscht Zuversicht, Optimismus, Lebensfreude bis zum Übermut, die durch zeitweiliges ernstes Sinnen nicht unterbrochen, sondern nur gestützt und gesteigert wird. Sie erreicht ihren Höhepunkt in den beiden ersten Symphonien, dem Septett, den sechs Streichquartetten opus 18, dem Prometheusballett, das mit seinem unabsehbaren Melodienreichtum schon deshalb hochgehalten werden sollte, weil sein flottes Finale, aus einem einfachen Kontratanz erwachsen, sich später zu den 15 Klaviervariationen mit Fuge und schließlich zum Finale der heroischen Symphonie erweitert hat. Von anderen wichtigen Werken gehören außer den schon früher genannten hierher: die erste Reihe der großen Klaviersonaten (unter ihnen die „pathetische"; die in Cis-moll eröffnet die zweite Periode); die ersten Violinsonaten (die siebente zeigt den fertigen Mann, der sich im Mittelsatze der sechsten ankündigt und in der achten eine Erholung gönnt); das Streichquintett opus 29; die Streichtrios, unter ihnen die pointenreiche Serenade opus 8; das opernhafte Terzett „Tremate", sowie die Chöre Opferlied und Bundeslied, sämtlich mit Orchester; die Cellovariationen über Themen von Händel und Mozart; die beiden ersten Klavierkonzerte; das Klarinettentrio opus 11; das feurige, im guten Sinne italienische Oratorium Christus am Ölberg; endlich zahlreiche Lieder, unter ihnen die viel umstrittene, mit innigster Liebe zu jedem Ton geschriebene Adelaide, diese erste musikalische Landschaftdichtung, deren Sinn man nur dann begreift, wenn man den Übergang nach Des-dur auf dem atembannenden pedallosen f der Einleitung als den Kernpunkt erfaßt hat. — Diese Periode, die Beethoven noch in Harmonie mit der Welt zeigt, hat ihm die Popularität erobert; die zweite, die ihn auf der Höhe der Weltherrschaft das Errungene festhalten und der Menschheit ein Evangelium der Liebe nach dem anderen spenden läßt, hat diese Popularität (mit

der Zeit!) bestärkt und über alle erbärmlichen Anfechtungen hinaus gesichert. Sie baut ihren Eckpfeiler in der heroischen, sie gipfelt in der C-moll-Symphonie; daneben steht der Fidelio, die Pastoralsymphonie, das Adagio der vierten Symphonie (deren übrige Sätze im ganzen einen Rückfall in Jugendgewohnheiten bedeuten); die letzten drei Klavierkonzerte, von denen das in G-dur mit dem Tripelkonzert, das in Es-dur mit dem Violinkonzert eng verwandt ist; die Klaviersonaten bis opus 90, die in der „Appassionata", und die Trios, die in dem olympischen B-dur opus 97 ihren Höhepunkt erreichen (die beiden opus 70 zeigen neben echt Beethovenschen Taten auch manche Konzession an die gelenkigen Klavierfinger der liebenswürdigen Gräfin Erdödy); die Klavier-Variationen in Es, die der heroischen, und die 32 in C-moll, die der fünften Symphonie als treue Knappen zur Seite stehen; die zarten Violinromanzen und die furchtbare Kreutzersonate mit ihren lyrischen Komplementen, der Cellosonate in A und der letzten Violinsonate; die Streichquartette in ihrer unheildrohenden Entwickelung von opus 59 bis 95; die „Militärtrilogie", wie Lenz etwas gewagt die siebente und achte Symphonie nebst dem Schlachtengemälde „Wellingtons Sieg" benannte; dazwischen Vokalwerke wie die geistlichen Lieder, die C-dur-Messe und die Chorphantasie, in der so viele eine Vorläuferin der neunten Symphonie erblicken wollten, obgleich sie thematisch gar nichts mit ihr zu tun hat; anderseits die Coriolan-Ouvertüre; vor allem aber die Egmontmusik, diese erhabene Tragödie der Liebe und der Freiheit, die ebenbürtige Schwester der innerlich allem Theatertreiben entrückten „Leonore". — Es wäre den meisten seiner Verehrer, die seine Musik nur als einen angenehmen und zuweilen aufregenden Schmuck des Daseins betrachteten, sehr viel lieber gewesen, wenn er sich nicht über diesen Stil hinaus entwickelt hätte; noch heute ist die C-moll-Symphonie, mit ihrer Programmlosigkeit und ihrer Steigerung aus dem Düsteren durch das Ruhig-Schöne und die unheimliche Episode zum Befreiend-Großartigen, das populärste seiner Werke, während die späteren sich erst Schritt für Schritt den Platz erkämpfen müssen, der ihnen gebührt, und einige von ihnen auf den zweifelhaften Ruhm der Volksgunst wohl für immer verzichten müssen. Aber Beethoven kannte nun einmal kein Stehenbleiben, kein gleich-

artiges Arbeiten; schon die Symphonien VI—VIII mit ihrem Programm (tatsächlich dacht er auch bei Quartetten an bestimmte Vorgänge, z. B. beim Adagio des ersten an die Grabszene aus „Romeo und Julia", und von den Klaviersonaten plant er eine Gesamtausgabe mit lauter Programmen), mit ihrer Landschaftsmalerei (nicht nur in der pastoralen, sondern ebensosehr z. B. in der Einleitung der siebenten), ihrer Intimität, ja Romantik (das „Allegretto" der siebenten und das „Trio" der achten haben die musikalische Romantik erfunden) — sie schlagen eine andere Richtung ein, als die von der heroischen zur C-moll-Symphonie führte; Beethoven wußte aber, daß es in dieser keinen Fortschritt mehr gab. Er erinnert damit an Goethe, nach dessen erstem Faust die Verehrer solange auf den zweiten Teil warteten, bis einige ungeduldig wurden und ihn selber schrieben; worauf denn Goethe bemerkte, daß in diesen zweiten Teilen so ziemlich dasselbe stünde wie in seinem ersten, während doch seiner Meinung nach „etwas anderes" darin stehen sollte. In der Tat werden weitere C-moll-Symphonien bis auf den heutigen Tag mit kundiger Hand (Prototyp: Brahms) aus zähem Teige gebacken und von den Musikanten und ihrem hungrigen Publikum mit ungeschwächtem Behagen verspeist; es sind jene Produkte, von denen Richard Wagner einmal sagte, daß in ihnen die Komponisten sich selbst unendliche Dur-Siegesfeste nach ausgestandenen Moll-Beschwerden bereiten. Beethoven aber hatte „etwas anderes" zu sagen; das tat er mit vollem Bewußtsein in seiner letzten Periode. Die letzten der genannten Sonaten und Quartette, namentlich das fast durchweg schmerzdurchwühlte, sturmgepeitschte in F-moll, leiten sie ein; der erhabene Hymnos An die Hoffnung (opus 94! ja nicht mit opus 32 zu verwechseln) und der traumhafte Liederkreis An die ferne Geliebte vermitteln, wie eine Ruhe vor dem Gewitter, den Übergang; in den Sonaten von opus 101 an ist sie da. Ihr psychisches Gepräge ist: völlige Zerrissenheit, schrankenloses Walten des bisher in heldenhaftem Kampfe niedergezwungenen Dualismus, Rütteln an allen Grundfesten der Welt, an allen Gesetzen der Kunst und des Lebens, und dennoch: ahnungsvoller Glaube an ein rettendes Gute, an eine ferne Bejahung und Erlösung. Es ist, als ob er an allem irre geworden wäre, was andere und was er selbst geschaffen, als ob er seine Schiffe hinter sich verbrennen, seine Schatzkammer

zerstören, seine Waffen vernichten müßte, um ganz von vorn aufzubauen. Die Sonatenform, die er von seinen Vorgängern als erwünschtes Gefäß für die Fassung seiner Ideen überkommen und in einem Leben voller Müh und Arbeit weiter ausgestaltet hatte (durch Ausdehnung und Vertiefung des Durchführungsatzes, Verstärkung und Erhöhung der Coda, Einführung eines selbständigen Scherzos an Stelle des bescheiden vorbereitenden Menuetts, ferner durch schärfere Kontraste, weitergreifende Modulationen und was der technischen Mittel mehr sind) — er zertrümmert sie plötzlich, um mit den Trümmern eine Weile willkürlich zu schalten und sie dann plötzlich wieder zusammenzuschweißen und zu stählen. Da schreibt er zwei Cellosonaten opus 102, in denen die Instrumente einander nicht mehr heben, sondern sich zusammen in brütende Choräle und Polyphonien vergraben; da entstehen nach einander die fünf letzten Klaviersonaten, jede ein Koloß, jede von den anderen verschieden nicht nur im Gehalt, sondern auch im Bau, jede eine Einheit, aber keine eine Sonate. Opus 101 beginnt mit einem Thema ohne Gegenthema; der zweite Satz ist ein Marsch mit einem Kanon-Trio; ein kurzes sinnendes Zwischenspiel und ein Anklang an den ersten Satz führt zum Finale, das fugiert, aber wiederum voller Kaprizen und Überraschungen ist; und dennoch bleibt die geschlossene Totaleinheit ebenso unbesiegbar gewahrt wie die zuversichtliche Weltanschauung durch alles Wühlen, Grübeln und Toben. So auch in den anderen Sonaten, obgleich in opus 106 die vier Riesensätze (namentlich die zügellose, schon durch tolle Improvisationen angekündigte Schlußfuge) alle Bande der Faßbarkeit zu sprengen scheinen und opus 109 nur aus einer flatternden Einleitung, einem Prestissimo und einem Variationensatze besteht; in opus 110 reihen sich Episoden, auch virtuose und programmatische, aneinander, um einer Fuge zu präludieren, die mitten in ihrer Entwickelung durch eine dramatische Szene unterbrochen wird; endlich in opus 111 löst sich ein wild zerklüftetes Allegro in eine zart verklärte Arietta auf, deren triller- und passagenreiche Variationen den Sphärengesang austönen lassen, als wollten sie das Unsterbliche der Sonate gen Himmel tragen. — Ein andermal bat ihn ein Verleger, neben 49 anderen „Komponisten" eine Variation über einen Diabellischen Walzer für ein Album beizusteuern. Auf ähnliche Weise war ja früher die Altarie

„In questa tomba“ entstanden; die Sammlung ist interessant genug, denn unter den Kontribuenten befinden sich allerlei Größen der Zeit; auch Napoleons Liebling Zingarelli, der das Gedicht gleich zehnmal komponierte, und Czerny, der eine ganze „Schule der Geläufigkeit“ in die Begleitung packt, auch ein Sohn Mozarts, auch mancher scherzende Dilettant: sie alle bringt das Schlußwort des „Generalissimus Beethoven“, wie er sich einmal benannte, mit dem ersten Tone seines zweitaktigen Vorspieles zum Schweigen. — Nun nimmt er den Walzer vor, zerschmettert ihn mit dem Keulenschlag einer ersten Variation, als wollt er zeigen was geschieht, wenn Zeus unter die Pygmäen tritt, und ruht nun nicht eher als bis er aus den Splittern etwas Ungeheures geschaffen hat: Virtuosität und Polyphonie, Theater und Kirche, Zauberspektakel und Landschaftsmalerei, Tanz und Gesang, Vision und Realismus, Phantasie und Scholastik, Angst und Jubel, alles, alles jagt er in diesen 33 Veränderungen durcheinander, die schließlich, nach wahren Orgien der Vielstimmigkeit, in ein harmloses Menuett ausklingen — und doch sind sie ein einiges Volk von Brüdern, ein geschlossenes Kunstwerk! Es war seine letzte Klavierkomposition; zwischen ihnen und den fünf letzten Streichquartetten, mit denen er von dieser Erde Abschied nimmt, liegen diejenigen beiden Werke, die schon an äußerem Umfang alles Dagewesene weit hinter sich lassen, durch ihren Inhalt aber wie durch ihre Form einen derartigen Schrecken hervorriefen, daß sie noch Jahrzehnte nach dem Tode ihres Schöpfers unbeachtet oder angefeindet blieben, bis sie nach langem Arbeiten begeisterter Apostel die Geltung erlangten, die ihnen zukommt: die Missa sollemnis und die Neunte Symphonie.

Schon die äußere Entstehungsgeschichte der großen Messe zeigt jenen Kampf zwischen Genius und Außenwelt, als dessen Symbole die beiden Werke dastehen. Beethoven sollte für die Installation seines Schülers, des Erzherzogs Rudolf, in den Erzbischofsitz Olmütz eine Messe schreiben; zwei Jahre hatte er dafür Zeit, er aber brauchte vier, und komponierte zwischen hinein die neunte Symphonie. Es waren vier Jahre angestrengter Tätigkeit, völliger Entrücktheit. Und das äußere Resultat? Die Werke spotteten durch ihre Schwierigkeit jeder Aufführung. Die Messe war viel zu ausgedehnt um je beim Gottesdienst verwendet werden zu können; er suchte sie nun

auf Subskription herauszugeben, und es meldeten sich — sieben Subskribenten, darunter kein einziger Musiker. Ein Brief an Cherubini, den in Paris allmächtigen Leiter des als musterhaft geltenden Konservatoriums, blieb unbeantwortet. Das Wiener Konzert war ein Triumph, aber ohne materielle Folgen; die Widmungen der Symphonie an den König von Preußen, der Messe an den Erzherzog Rudolf bahnten ihnen keinen Weg. Und wie sollten sie es? Die äußeren Friktionen waren ja nur Folgen der inneren Diese Messe trägt die Aufschrift „vom Herzen — möge es wieder — zu Herzen gehen!“ Sie wendet sich an das menschliche Empfinden, nicht an den blinden Glauben; ja, man kann im Credo konstatieren, wie fremd Beethoven dem starren Dogma gegenübersteht, wie er es zu umgehen sucht, während er die Menschwerdung Gottes als das Höchste preist und die Schauer der Passionsgeschichte mit einer Hingebung ausmalt, die der späteren Musiktragödie ihre ergreifendsten Akzente vorwegnimmt. Er durchdringt und erschöpft jede Vorstellung, jeden Satz, ja jedes Wort; zum „Dona nobis pacem“ schreibt er „Bitte um inneren und äußeren Frieden“ und verstärkt die Bitte um den äußeren Frieden durch eine wahrhaft schreiende Schilderung der Kriegsgreuel, der Ängste einer belagerten Stadt — Trompetenfanfaren und Kanonendonner dringen in die Kirche hinein. Und als schließlich der Friede gewonnen ist, bringt er auch die Befriedigung? O nein; die Seele ist zerrissen, und so energisch auch am Schlusse die Zuversicht erklärt wird, wirken doch die ausgestandenen Leiden über sie hinweg; Beethovens Messe schließt nur scheinbar mit einem Ja, in Wahrheit mit einer offenen Frage. — Ganz anders die neunte Symphonie. Hier wird nach unendlichen Mühen der Sieg gewonnen; der Riesenkampf, in dem sich das erste Stück zu verzehren schien, der durch den phantastischen Spuk des Scherzo und das inbrünstige Gebet des Adagio nur unterbrochen war, er wird mit dem ersten Orchesterschrei des Finales wieder aufgenommen, er spinnt sich fort in dem Ringen zwischen dem Rezitativ des Erdgeistes und den Symbolen der früheren Sätze, er erreicht den Kulminationspunkt des Grauenhaften in dem forcierten Orchesterschrei, der die mächtige Instrumentalentwickelung des Freudeliedes jäh zerreißt, und wird erst dann zum Siege des Guten entschieden, als die Singstimmen dazwischentreten, sich vereinigen und den Hymnos auf Freude, Sonne,

Heldentum in voller Flut daherbrausen lassen. Die Steigerung der Wonne zum Jubel, der stillen Andacht und des ekstatischen Sternenglaubens zum Enthusiasmus, die Sammlung und Selbstverzehrung aller Empfindungen im orgiastischen Taumel, in der losgelassenen Raserei — das ist Beethovens Glaubensbekenntnis, ist seine Bejahung des Willens zum Leben.

Schwer genug ward es ihm in der kurzen Frist, die ihm nun noch zu leben vergönnt war. Das Cis-moll-Quartett, das künstlerisch höchste unter den fünf letzten, reiht Schmerz an Schmerz; wohl macht der Geist gewaltige Anläufe zur Befreiung, aber schließlich bricht er unter der Last zusammen. Im Es-dur-Quartett ringt er sich nur mühsam durch; im A-moll-Quartett, das sogar die physischen Leiden im „Dankgebet eines Kranken“ schildert und durch die lydische Tonart eine drückend schwüle Atmosphäre verbreitet, wird das ersehnte Ziel nur nach einem wahren Kampfe gewonnen, wie im B-dur-Quartett durch eine wilde Selbstironie, und im letzten Quartett, dem „schwer gefaßten Entschluß“, durch den Humor. In ihnen allen geht Beethoven, wie in den fünf Sonaten, aufs rücksichtsloseste der Form zu Leibe, der er, ein ewig Suchender, neue Arten erschließen will; auffallend oft bedient er sich der Fuge, nicht im Sinne Bachs, dessen Empfindung sich mit den eigenen Formen deckte und dessen Themen sich von selbst ihren fugierten Bau schufen, sondern weil der suchende Trieb seiner Seele in diesen labyrinthischen Gängen und Windungen immer neue Nahrung, immer neuen Widerstand erhielt, der seine Kräfte herausforderte und an dessen Überwindung er sich stählte. So bedeutet bei ihm der Abschluß jeder Fuge nicht ihre konsequente Krönung sondern ihre unwillige Verneinung; und wie er inhaltlich die Weltanschauung ausbaut, der er im Gebet „An die Hoffnung“ beredten Ausdruck verliehen hatte, so führt er hier formell durch, was er bereits vor Jahrzehnten angefangen, als er den Kontratanz bis zur Fuge variierte: er treibt die Seele durch ein wahres Fegefeuer von Polyphonie, um sie dann bei der Befreiung aufjubeln zu lassen und ins Paradies zu führen. Die Instrumentalfugen, namentlich der letzte passionierte opus 133, sind dafür ebenso bezeichnend wie die der Messe; wie es denn überhaupt nur durch das Gesetz der Trägheit zu erklären ist, wenn man immer noch den Unsinn weitergibt, er sei „hauptsächlich Instrumentalkomponist“ gewesen. Man kennt eben die

„Hoffnung“ nicht, man hat Angst vor den Messen und dem Christus, man zieht die gemütliche Liedertafelei dem markerschütternden Derwischgeheule der „Ruinen von Athen“ vor, man übersieht solche tragische Perlen wie den Elegischen Gesang opus 118 und den Gesang der Mönche aus Schillers Tell. Als ob der erhabene sittliche Ernst, der Beethovens Wesen ausmacht, geringer würde, wenn er sich der einen oder der anderen Tonwerkzeuge bedient! Die Musikgeschichte ist reich an solchen Ungerechtigkeiten (zu denen auch die einseitige Schätzung Bachs als „Fugenkomponist“ gehört; gerade in seinen Hauptwerken, den Passionsmusiken, tritt die Fuge zurück); die schlimmste beging sie gegen Beethovens größten Zeitgenossen.

11. **11.** Unter den Fremden, die trauernd seinem Sarge folgten und sich der Schwere des Ereignisses bewußt waren, befanden sich auch drei bescheidene Jünglinge, die nach der Bestattung schweigend zu einem Trauerschluck ins Gasthaus gingen; sie leerten ihr Glas aufs Wohl desjenigen unter ihnen, der zuerst Beethoven ins Jenseits nachfolgen würde. Keiner ahnte, daß schon im nächsten Jahre einem von ihnen die Stunde schlagen sollte; nur durch drei Gräber von Beethoven getrennt, wurde der 31jährige Franz Schubert zur ewigen Ruhe bestattet.

Ein Wiener im guten Sinne des Wortes, d. h. eminent musikalisch, vielseitig begabt, durchtränkt von jenem Sinn für das absolut Schöne, der nach Italien weist und eine Kunstform mit derselben Begeisterung empfindet wie eine Landschaft, dazu nachdenklich und bei aller kindlichen Frömmigkeit allem Dogma abhold und fähig einem tiefen Denkergeiste zu folgen, erhielt des armen Schulmeisters Sohn im Konvikt und im akademischen Gymnasium eine ordentliche Erziehung, die er später durch ausgedehnte Lektüre zu ergänzen suchte. Das war nicht leicht; sind doch selbst Goethes Werke verhältnismäßig spät nach Österreich gedrungen, und erst Grillparzer, den Schubert innig liebte ohne von ihm verstanden zu werden, hat seinen Landsleuten den längst verlorenen Anschluß an die deutsche Literatur wiedergegeben. Aber Schubert pflegte in guter Gesellschaft zu verkehren und auch in der Auswahl seiner Freunde jenen feinen Takt zu bewähren, der sein ganzes Wesen auszeichnet; manche von ihnen machten selbst brauchbare Verse, hauptsächlich aber brachten sie ihm gute Bücher an, die er in seinem phänomenalen Schaffens-

drange beinahe durchkomponierte. Denn der Musiksinn hatte schon im Hause Nahrung erhalten, wo das Kind vom Vater im Geigenspiel, von einem Bruder am Klavier, vom befreundeten Chorregenten an der Orgel und in der Theorie unterrichtet wurde; die Fortschritte waren so verblüffend, daß der kleine Franz Sängerknabe in der Kaiserlichen Hofkapelle und Geiger im Orchester des Konvikts wurde, wo er nun den Unterricht der Hofkapellmeister genoß. Bei Salieri hat er denn auch, laut erhaltenen Aufzeichnungen, den Kontrapunkt studiert; wer also seine spätere Vorliebe für die homophone Schreibweise aus mangelhafter Übung erklärt, der kennt die Geschichte nicht: Schubert konnte sehr wohl Fugen schreiben, wußte jedoch daß er Besseres zu tun hatte als veraltete Formen hervorzusuchen und daß die Melodien, die ihm sein Genius eingab, eine andere Behandlung forderten. Seit dem 13. Lebensjahre war der Kompositionstrieb in ihm hervorgebrochen; er beherrschte ihn vollständig, als der Stimmwechsel eintrat und damit die bequeme Existenz aufhörte. An ihre Stelle trat ein Leben voller Arbeit und Sorge. Ein paar Jahre blieb er, um nicht unter die Soldaten gesteckt zu werden, als Lehrgehilfe bei seinem Vater; vorübergehend war er in Ungarn auf einem Landgute des Grafen Esterhazy, wo er als Musiklehrer der jungen Gräfin durchaus zum Gesinde gehörte und keinesfalls seiner Schülerin, wie man natürlich gefabelt hat, sondern, wie seine Briefe zeigen, nur dem Stubenmädchen näher trat. Wichtiger ist, daß er dort die Anregung zu einem Hauptwerke, dem Divertissement à la Hongroise, empfing, ohne jemals mit ungarischen Tanzmotiven aufdringlich zu renommieren. Später war es ihm möglich, ganz seiner Muse und seinem Naturkultus zu leben; einige Wanderungen mit Freunden in die österreichische Gebirgspracht, die er in herrlichen Briefen beschrieben hat, waren ihm vergönnt, sonst ist die materielle Not kaum von ihm gewichen, obgleich er bescheiden und anständig lebte, auch einige verständnisvolle Gemüter fand, die seinen Kompositionen den Weg zu bahnen versuchten. Aber es hielt schwer; selbst der Liedersänger Vogl, der nachher durch sein Zusammenwirken mit ihm so berühmt geworden ist, ließ sich lange bitten, bevor er Lieder, unter denen sich „Ganymed“ befand, einer Durchsicht und gar einer Beachtung würdigte. Ein schlichter Brief Schuberts an Goethe vom Jahre 1824 mit der bescheidenen Bitte, die Widmung von „Ganymed“, „An

Schwager Kronos“ und „Grenzen der Menschheit“ anzunehmen, blieb unbeantwortet, da Goethe, von Natur wirklich musikalisch (sein Cellospiel, seine Haus-Chöre und sein Verhältnis zu Bach, Gluck, Mozart beweisen es; noch als Greis ward er von Beethovens C-moll-Symphonie im Innersten erschüttert), damals bereits unter den Einfluß des Barbaren Zelter geraten war; die Oper „Alfonso und Estrella“ erfuhr von dem Dresdener Hofkapellmeister Karl Maria v. Weber eine höhnische Zurückweisung; und daß der sterbende Beethoven auf die erste Durchsicht der „jungen Nonne“ sagte: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!“ macht zwar beiden Ehre, blieb aber für Publikum und Verleger ebenso irrelevant wie seine liebevolle Anerkennung durch den großen Maler Schwind. Um Musiklehrer- und Kapellmeisterstellen hat er sich vergeblich bemüht, wobei ihm der alte Salieri, den er so viel gefeiert hatte, zu schaden nicht versäumte; seine Bühnenversuche hatten keinen oder geringen Erfolg, selbst wenn sie solche Wunder zeitigten wie die Musik zu Rosamunde; was ihm die Herzen der Wiener gewann, waren Lieder und Tänze, aber seine Verleger waren teils ungeschickt teils Betrüger. Dazu ward er mehrfach von Krankheiten heimgesucht: der größte Teil der Müllerlieder ist unter unsäglichen physischen und geistigen Leiden im Hospital geschrieben. Endlich schien ihm ein freundlicher Stern zu blinken; einige Erfolge in Konzerten stellten sich ein, das große Es-dur-Trio wurde in Leipzig gestochen (das einzige Stück von Schubert, das bei seinen Lebzeiten in Deutschland erschien; der Verleger gab ihm dafür 20 Gulden), die bekannte Mainzer Verlagsfirma Schott trat mit ihm in Verbindung und stellte ihm für mehrere Werke zusammen 60 Gulden in Aussicht; zwar schickte sie ihm dann die Klavierimpromptus zurück, weil sie in Paris nicht gefallen würden, doch honorierte sie immerhin sein Männerquintett „Mondenschein“ nach mehrfachen Verhandlungen mit 30 Gulden; als das Geld in Wien anlangte, war Schubert bereits tot.

Ganz allmählich stieg sein Ruhm, was diesen begründet hat, sind die Lieder. Als Kind hatte sich Schubert an den damals mit Recht geschätzten Liedern des trefflichen Zumsteeg berauscht; er komponierte flott in dessen Manier weiter und dachte gewiß nicht, daß es einmal anders kommen könnte, als plötzlich die latente Kraft, die in ihm schlummerte, ein uner-

hörtes Lebenszeichen von sich gab. Er war noch nicht 18 Jahre alt, da komponiert er Goethes Gretchen am Spinnrade und gab damit der Welt nicht nur ein Kunstwerk sondern auch eine Kunstgattung, mit der nichts Vorhandenes zu vergleichen war. Lieder zur Unterhaltung im häuslichen Kreise gab es ja seit Jahrhunderten; aber wenn sie sich nicht ins balladenhaft-deklamatorische verstiegen, so waren es ihrem Wesen nach nicht mehr als Liedchen, also Kleinigkeiten, wie sie jeder musikalische Mensch anfertigen kann und bis auf den heutigen Tag fabriziert. Große, tiefempfindende Persönlichkeiten konnten sich in dieser alltäglichen Form gar nicht aussprechen; nur in ganz wenigen, ja vereinzelten Ausnahmefällen haben Mozart und Beethoven es getan, und außer diesen paar Fällen hat sich ja trotz des Mühens der Musikhistoriker kein vor-Schubertisches Lied lebendig erhalten können. In dieser Gretchenszene nun erschien nicht nur eine bedeutendere, großartigere Melodie als sie je der vom Klavier begleiteten Solostimme anvertraut war; auch daß die Begleitung selbst etwas Höheres war, eine malende uud zugleich sprechende, mit der Empfindung des Gedichtes lebende und steigende Musik, ist noch nicht das Erschöpfende: hier war ein Stück geschaffen, das aus dem Liede eine dramatische Szene ohne alle Erinnerung an Theaterstil und Pose machte, das nicht nur die Goethischen Verse sondern die ganze Goethische Gretchengestalt bis auf den Grund ausschöpfte, indem es die tiefsten Regungen ihrer Seele erfaßte und in neuer Form wiedergab; ja es ging noch über Goethe hinaus, da es mit der eigenen glühenden Sprache dem dichterischen Kunstwerk etwas hinzufügte, mit ihm zu einer neuen höheren Einheit verschmolz ohne ihm von seinem Wesen etwas zu nehmen. Schon im nächsten Jahre komponiert er in gleicher Weise — d. h. frei, ohne sich an den Strophenbau zu kehren, mit dem Inhalte des Gedichts fortschreitend, die Empfindung steigernd, und doch musikalisch streng einheitlich — den Erlkönig, den die Freunde dann auf ihre Kosten stechen ließen; es war das erste Stück von Schubert, das erschien, und er mußte sich gegen räuberischen Nachdruck schützen, indem er jedes Exemplar eigenhändig signierte. Hier hat der phantastisch-gespenstische Ton ebenso seine vollkommene Wiedergabe in absolut schöner Musik gefunden wie dort der mädchenhaft-sehnsüchtige; und der größte individuelle Seelenmaler ist Schubert geblieben, um so unvergleichlicher als er den

Inhalt einer ganzen Tragödie in einem einzigen Satze ausspricht: sein Lied ist nicht mehr nur dramatische Szene sondern das ideale Drama selbst. Die Oper, nicht nur die vergangene sondern auch die künftige, hat er überwunden, und in seinen eigenen Singspielen und Opern gibt es zwar schöne Stücke (man denke nur an den schwermütigen Männerchor im Fierrabras), aber meist doch nur anmutiges Musizieren; als Liedschöpfer hat er im angegebenen Sinne das letzte Wort gesprochen, so duftige Blüten auch die Romantik nach ihm noch zuweilen gezeitigt haben mag. Wohl befinden sich unter den mehr als 600 Liedern, die er hinterließ, auch manche Liedchen; die meisten jedoch, von der „jungen Nonne" bis zur „Gruppe aus dem Tartaros", von dem süßen Dämmern der „Abendbilder" bis zu den verzehrenden Schauern der „Winterreise", von den orientalischen Kosewinden der „Suleika" bis zu dem visionären Röcheln in „Totengräbers Heimkehr", sind nur als Tragödien zu erfassen. Man tut ihm ebenso Unrecht, wenn man sie als „Lieder" auffaßt wie wenn man sie transponiert (der Müllerbursch in Weiberröcken!) oder ihren Instrumentalpart (der Name „Begleitung" dafür wäre eine Blasphemie) als Klavierstücke auffaßt: es sind Orchesterskizzen, erfunden von einer glühenden Farbenphantasie, und wie das Glöckchen der „jungen Nonne", die Geigenstaccati und Trompetenfanfaren in „Schwager Kronos", die dumpfen Hörner und Posaunen im „Tartaros", das Klarinettensolo der „Auflösung", die Harfe im „Schwestergruß", die Sordinen in den „Abendbildern", die schrille Oboe in der „Krähe" und das sehnsüchtige Cello in „Nacht und Träume" einen jeden in die Ohren klingen müssen, so soll hier das Klavier stets zum Orchester werden — ohne daß es doch etwa durch eine pedantisch ausgeschriebene Partitur verdrängt würde. Gar viele, darunter Coloristen ersten Ranges wie Liszt, haben sich vermessen Schubert zu instrumentieren: vergebens, es war ein Ikarosflug; denn die Sonne seiner allbelebenden, alldurchglühenden Farbenwelt läßt sich fühlen, anbeten und in neue Werte umsetzen, aber niemals materiell erreichen. Er fühlte die Farben, die keines Menschen Palette erfaßt hat.

Aber er besaß seine eigene Palette. Von Kindheit auf war er ganz ebenso Symphoniker wie Liedersänger gewesen, und er hatte auf jenem Gebiete andere Muster als das spießbürgerliche „deutsche Lied": seine schönheitsdurstige Seele fand

an Mozart die rechte Nahrung, und wie ihn die lohende Begeisterung für die G-moll-Symphonie und die Zauberflöte nie verließ, so verstand er einerseits Gluck und anderseits die verblüffende Entwickelung Beethovens. Schon seine Liebe zum Chor, der nicht nur im Satze sondern auch in Stil und Form ganz andere Ansprüche erhob als das Einzellied, zeigt seine symphonischen Anlagen; den zahlreichen Kirchenchören, unter denen sieben Messen teils lieblichen teils großartigen Charakters hervorragen, stehen ebenso viele weltliche gegenüber, darunter namentlich einzelne Männerchöre, die jenen durch ihre begeisterte Naturauffassung und würzig-beredte Ausdrucksweise weit überlegen sind, so die „Nachthelle" für hohen Solotenor mit Chor und wonnig schimmerndem Klaviergetön; der „Nachtgesang im Walde" mit einer bald schwärmerisch lockenden bald lustig schmetternden Hörnerschar; vor allem der großartige „Gesang der Geister über den Wassern", achtstimmig, nur von tiefen Streichinstrumenten nnterstützt, als sollten die düsteren Elemente selbst ihre unsichtbare, aber um so eindringlichere Prophetenstimme aus unfaßbaren Fernen über die Menschheit hintönen lassen. Schon mit dieser scheinbaren Einfarbigkeit der Bratschen, Celli und Bässe zeigt er die wahre Vielfarbigkeit in der Malerei der Naturmächte, vom unmutigen Schäumen des Wasserfalles bis zum lieblichen Buhlen des Windes; vollends blendend wird sein Reichtum, wenn er das Gesamtorchester zur Hand nimmt und ihm solche Gedichte entlockt wie die Zwischenakte und Ballets der Rosamunde, die unvollendete H-moll-Symphonie oder gar den „schwebenden Koloß", die C-dur-Symphonie, diese Vereinigung Beethovenischer Größe mit Schubertischer Leichtigkeit, grandioser Bauart mit berückendster Melodik, weiter Phantasie und pochender Leidenschaft Wenige Monate vor seinem Tode hat er sie niedergeschrieben (sie und die drei letzten Klaviersonaten, Mirjams Siegesgesang, die große vierhändige Phantasie, den Schwanengesang, das Streichquintett und die Es-dur-Messe); damals wurde sie ihm von den gemütlichen Wienern, die ihn im Jahr zuvor immerhin durch ein Geschenk von hundert Gulden „geehrt" hatten, als unaufführbar zurückgeschickt, gerade wie ihm der berühmte Geiger Schuppanzigh das D-moll-Quartett mit der Bemerkung wiedergab, er könne eben nur Lieder schreiben. Erst zwölf Jahre später wurde sie durch Schumann ausgegraben, dann all-

mählich durch Liszt in Deutschland verbreitet; den Platz, der ihr an Beethovens Seite im öffentlichen Leben gebührt, nimmt sie noch heute nicht ein.

Mit ihr, den letzten Klaviersonaten, den beiden großen Trios, den Streichquartetten in A-moll, D-moll und G-dur, dem vielsätzigen Oktett und der Krone aller Kammermusik, dem leuchtenden inhaltschweren C-dur-Quintett, haben diese Formen ihren Abschluß gefunden, ist das Ende der Symphonie, der „klassischen“ Sonatenform gekommen. Selbst diese Werke hätten nur eine sekundäre Bedeutung, wenn sie sich nur neben Beethoven stellten, d. h. nur solche Züge aufwiesen, die man bei jenem findet; in Wahrheit aber weisen sie neue auf und treten daher gleichberechtigt neben ihn wie das vollkommene Weib neben den vollkommenen Mann. In der Tat ist Schuberts Musik spezifisch weiblich, wie die Beethovens durch und durch männlich ist; daher die Vorliebe des einen für den Tanz und namentlich seine Unerschöpflichkeit in süßen wiegenden Walzern (auch das funkelnde Scherzo der D-dur-Klaviersonate läuft in einen solchen aus), während beim anderen immer wieder der nordisch-energische Marschrhythmos durchbricht, selbst in späten Streichquartetten und Chorvariationen. Wohl hat auch Beethoven Tänze geschrieben, aber fast nur in der Jugend, auch da mehr symphonischen Charakters, wie im Prometheus, und in der Symphonie hat er das Menuett fast überall durch das Scherzo ersetzt; wohl ist Schubert auch in seinen Märschen genial, aber es sind ihrer wenige im Vergleiche zu den Walzern, und auch sie nähern sich durch ihren leichten Schritt, der mehr zu schweben als den Boden zu berühren scheint, durchaus dem Wesen des Tanzes. Was nun seine Musik stilistisch von Beethoven unterscheidet und ihr zugleich jenen weiblichen Charakter verleiht, ist die Geschmeidigkeit der Cantilene, die unendliche Fülle der Melodie, die vollkommene Sangbarkeit aller Stimmen — man vergleiche nur etwa den Psalm „Gott ist mein Hirt“ mit der großen Messe oder das Ständchen für Frauenchor mit der Phantasie opus 80 —, die Süßigkeit des Empfindens, der koloristische Glanz, der sich nicht nur in der Instrumentation sondern ebenso sehr in der überraschend reichen und kühnen, dabei stets vornehm-natürlichen Harmonik offenbart: diese Musik ist ganz Hingebung, ist in Ruhe und Andacht, in Wonne und Leid, in Leidenschaft und Triumph immer sensitiv, delikat,

ganz Nerv, dagegen Beethoven überall aktiv, energisch, ganz Wille. Diese dringt vorwärts, jene schwebt aufwärts; deshalb hat denn auch der konventionelle Schematismus die eine klassisch, die andere romantisch genannt, als ob jene nicht der Homunculus-Figur des Klassizismus ebenso fern stünde wie diese der weltfremden bodenlosen Gefühlsduselei. In der Tat gehören die beiden nicht nacheinander sondern nebeneinander; ihr Komplement bedeutet, nach der Mittagsonne Mozarts, das glühende Abendrot der universellen Musik.

12. Aber wenn diese beiden Persönlichkeiten zu groß an- 12.
gelegt waren um sich von irgend welchen Strömungen tragen zu lassen, so waren die Strömungen nichtsdestoweniger vorhanden und stark genug, auch bedeutende Individuen mit sich fortzureißen. Das Zeitalter der Romantik war angebrochen; sie berauschte die jugendlichen Geister namentlich in Frankreich und Deutschland, sie schuf sich eine eigene Kunst, eine weitgreifende Poesie, sie fand ihren ergiebigsten Nährboden in der Musik, ihren eigentlichen Verkünder in Karl Maria von Weber (1786—1826).

Auch er war ein Zeitgenosse Beethovens, dem er nur um wenige Monate im Tode vorausging: doch eine unendliche Kluft trennt ihn von dem Gewaltigen, den er wohl bewunderte, aber nie ganz verstand. Geboren in Eutin bei Lübeck, war er doch nach Herkunft und Charakter durchaus Süddeutscher; sein Vater, ein flotter österreichischer Kavalier, der als Witwer mit acht Kindern in seinem 51. Lebensjahre ein 17jähriges Mädchen heiratete (aus dieser Ehe stammte Karl Maria) und sich später noch ein drittes Mal verlobte, war vom Offizier und kurfürstlichen Zivilbeamten bis zum Stadtmusikanten und wandelnden Schmierendirektor gesunken, obgleich er außer seinem Adel auch ein stattliches Vermögen besaß: sein Kunsteifer — er spielte leidenschaftlich Violine und Kontrabaß und nahm die Geige sogar in den Siebenjährigen Krieg mit — ließ ihn nirgends, am wenigsten im Aktenstaube, lange aushalten. Die Verbindung mit der sangesfrohen Heimat hat er immer festzuhalten gesucht; dies Bestreben und die standesgemäße Eitelkeit im Verein mit dem Musiksinn zeitigten in ihm den leidenschaftlichen Wunsch, ein Wunderkind à la Mozart zu besitzen. So bracht er zwei Söhne nach Wien zu Joseph Haydn und den 11jährigen Karl Maria, dessen Anlagen sich im Klavierspiel wie in der Kompo-

sition zeigten, zu Michael Haydn nach Salzburg; auch sonst genoß der Knabe eine sorgfältige Erziehung, ganz besondere Dankbarkeit hat er jedoch stets für den Abt Vogler empfunden, den geistreichen Apostel der Tonmalerei und späteren Lehrer Meyerbeers, den Komponisten der Oper „Samori“, von der er einen vollständigen Klavierauszug anfertigte. Vom Vater hatte er nun außer dem Talent auch die ritterliche Art, das noble Auftreten überkommen, das im Charakter seiner Melodien so vielfach zu spüren ist; dagegen war der Wandertrieb wohl weniger durch Naturanlage als durch die Zeitumstände hervorgerufen, die den jungen Künstler in buntem Wechsel von Glanz und Not, Hoffnung und Elend, Abenteuern und Arbeiten durch ganz Deutschland jagten, wo er durch die verschiedensten Stellungen vom kleinstädtischen Kapellmeister bis zum prinzlichen Geheimschreiber passierte. Die Greuel der napoleonischen Schreckenzeit brachten auch ihn an den Rand des Verderbens; als er aber 1810 von dem vertierten König Friedrich von Württemberg unschuldig auf ein paar Wochen ins Gefängnis gesteckt war, stand er dem Leben als gereifter Mann gegenüber. Er selber hat es ausgesprochen, daß er sich seit jener Zeit abgeschlossen fühlte und nachher auf dem feststehenden Grunde nach Klarheit und Faßlichkeit suchend die „scharfen Ecken“ abgeschliffen hat. Damals entstand aus persönlichen Erlebnissen peinlicher Art der Gläubigerchor „Geld, Geld, Geld“ und aus diesem sofort das allerliebste einaktige Singspiel Abu Hassan, das ihm die Gunst des Großherzogs von Hessen und damit momentane Erleichterung seiner Lasten brachte; indessen war des Wanderns noch kein Ende, bis er 1818 als Hofkapellmeister in Dresden wenigstens äußerlich zur Ruhe kam. Er war dort geachtet, bewundert, dazu glücklich verheiratet, aber auch vielfach gekränkt; „alle lieben mich, nur mein König nicht,“ schrieb er einmal, und erbärmliche Hofschranzen verbitterten ihm das Leben nicht minder wie neidische Kollegen und beschränkte Kritikaster. Das zeigte sich am krassesten, als er nach ungewöhnlich intensiver Arbeit sein Höchstes geschaffen hatte, den Freischütz, der, von Berlin aus angeregt, zum großen Ärger der Dresdener seine erste Aufführung dort am 18. Juni 1821 erlebte. Der Jubel war unbeschreiblich, wenn auch das Federvieh, Zelter an der Spitze, wieder zu krächzen begann; der Tag war epochemachend, da von nun an der italienischen Überschwemmung, die den ge-

sunden Geschmack allenthalben zu ersticken drohte und durch Spontinis Schwulst ebenso viel Nahrung erhielt wie durch Rossinis Süßlichkeit, ein Damm entgegengesetzt war, den selbst der Stumpfsinn deutscher Fürsten und ihrer Intendanten nicht mehr einzureißen vermochte. Wohl darf man betonen, daß damals die Berliner eine rühmliche Ausnahme machten; Weber, der seit der Kindheit nach der Bühne strebte und bereits als Knabe unter Michael Haydns Beifall den Peter Schmoll, außerdem vor dem Abu Hassan die noch immer beachtenswerte Sylvana für sie kompiniert hatte, war von Dresden aus mitten während der Arbeit am Freischützen sehr gegen seinen Willen um eine Musik zu Wolffs Schauspiel Preciosa gebeten worden, und auch diese erlebte ihre erste Aufführung mit glänzendem Erfolge in Berlin. Jetzt besannen sich auch die Österreicher auf ihren Landsmann, und während man ihn in Dresden mit Dienstkantaten behelligte, bat ihn das Kärtnertor-theater in Wien um eine große neue Oper. Er war glückselig; wollt er doch den Kritikastern, die den Freischützen wegen seiner Liedmelodik und seines gesprochenen Dialoges als „Singspiel" geringschätzten, einmal zeigen, daß er auch im hohen Stile durch-zukomponieren verstünde; und so schuf er 1823 in der Euryanthe nicht nur neue dramatische Gestalten sondern auch einen neuen Stil durch seine Behandlung der Melodie, der bis in jeden Ton durchgeistigten Rezitative und ebenso sehr des Orchesters. Erschwert war ihm die Arbeit durch seine unglaublich beschränkte und boshafte Dichterin Chezy, dieselbe, die durch Schuberts Rosamunde unsterblich geworden ist; aber während Schuberts Siedekraft selbst diese plumpen Massen ohne weiteres zerschmolz und in die Glut seines Metalls auflöste, hat Webers nicht ganz so intensiv wirksamer Organismus stellenweise nachgeben müssen, und so erklären sich die Schwächen des Stückes, die bei Aufführungen bösartig hervortreten und über die von jeher nur die Kenner sich hinwegsetzen konnten. — Ist Weber hier, wo er die edle Ritterlichkeit, die feurige Liebe und die teuflische Bosheit gleich treffend charakterisierte, wo er die Typen der musikalischen Scheusale aufstellte, und im Freischütz, wo er unter blendender Melodienfülle die Quintessenz des deutschen Volkstums (im guten Sinne) plastisch darstellte, der große Dramatiker und damit der Fortsetzer Mozarts, so ist er in seinem letzten Bühnenwerke, dem Oberon, wieder der phantastische Musiker,

der sich an Elfensang und Elfentanz berauscht und diese Visionen verkündet, unbekümmert um die Handlung, in die er sie hineinweben will. Die Handlung ist hier unmittelbar aus einem Epos herübergenommen (was man ihr in der episodischen Fügung unvorteihaft anmerkt) und durchaus lyrisch gestaltet; mit dem Drama hat sie also nichts zu tun. Die Komposition litt überdies unter Webers zunehmender Krankheit, die seinen ohnehin schwächlichen Körper knickte, als er sich dem rauhen englischen Klima aussetzte. Er hatte den Oberon für London geschrieben und fuhr nach schweren Bedenken und gegen die flehentlichen Bitten seiner Gattin im Frühling 1826 hinüber, um ihn einzustudieren und sich durch Konzerte über die Nahrungssorgen hinwegzuhelfen. Er selbst fühlte seine Kräfte schwinden, aber er hoffte bald zurückzukehren: „nur wiederkommen möchte ich! euch noch einmal sehen; dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille, — aber dort sterben — das wäre hart!“ Die Aufnahme der Oper war glänzend, allein die finanziellen Erfolge blieben aus; die Krankheit nahm zu, die Sehnsucht nach der Heimat und Familie ward unbezwinglich; als er eben abreisen wollte, kam der Tod. Erst nach Jahrzehnten wurden, zum Teil auf Betreiben Richard Wagners, seine irdischen Reste nach Dresden gebracht und daselbst unter Männerchören und Festreden voller Deutschtümelei beigesetzt. — In der Tat hat Webers Musik viel spezifisch Deutsches, und dies ist es wohl, was ihr trotz aller Schönheit nur einen zweiten Platz nach Mozart, dem universellen, verleiht; aber man täte Weber schweres Unrecht, wollte man diesen Zug im Sinne der nationalistischen Tendenzreiter hervorheben. Wohl hat er sich seine Modelle aus seinem Volke geholt und speziell mit dem Ännchen seine geliebte Braut portraitieren wollen; aber die Art, wie er es getan, ist von allgemeiner Bedeutung, die Behandlung ist auch hier wichtiger als der Stoff, sie spricht zu jedem empfänglichen Herzen, und so hat denn gerade der Freischütz, in dem das deutsche Wesen am weitesten hervortritt, seinen Flug über die ganze Welt genommen. Beethoven hatte von den einzelnen Menschlein abstrahiert und im Fidelio die weltbewegenden Kräfte, die erhabene Liebe und die zerwühlende Leidenschaft, unmittelbar sprechen lassen; Mozart hatte Gestalten geschaffen, die den Menschen in seinen verschiedenen Klassen typisch verkörpern, der Welt angehören und doch schließlich in der Phantasie wurzeln;

Weber nahm sie von der realen Erde und zeichnete sie so, daß sie ihr Stückchen Erde zur Welt machen: die dämonischen Naturen hatte ihm Mozart und Beethoven vorweggenommen, aber Ännchen und Agathe, — so etwas war noch nicht dagewesen. Und wie diese deutschen Mädchen, so erschien auch die deutsche Landschaft hier allbezwingend: solche Männerchöre hatte man noch nicht gehört, solchem Elfengeflüster nie gelauscht. Bei Gluck war der Chor pathetisch, bei Mozart mystisch oder er trat ganz zurück; im Fidelio griff er mit dem pp der Wachen unheimlich in die Handlung ein, um im Hymnos der Gefangenen den Geist zu den Sternen zu erheben; aber er erschien nur auf Augenblicke: bei Weber ward er wie bei Schubert zum Ausdrucke der Naturfreude, der Wald- und Wanderlust, nur mit jenem kräftigen Zusatze von Volkstümlichkeit, den die Bühne verlangt und der die Schwärmerei gesund macht. Gesunde Schwärmerei und ritterliche Eleganz, das ist Webers Musik; keiner vermag solange wie er mit freudigen Affekten zu fesseln; und wenn zur Romantik etwas Sehnsucht aus dieser Welt in unbekannte Fernen gehört, so hat er sich zwar in seiner Stoffwahl und im Charakter mancher Melodien als Romantiker gezeigt, aber weder von weltschmerzlicher Schwäche noch von verlogener Frömmelei noch von archaistischer Pose war er angekränkelt. Kirchenmusik, die er für den sächsischen Hof zuweilen schreiben mußte, ist ihm nur in wenigen Partien seiner Messen gelungen, und wenn er „Kammermusik" im Stile der Klassiker versuchte, so kam er im Trio für Klavier, Flöte und Cello, im Klavierquartett, Klarinettenquintett und den sechs kleinen Violinsonaten über einige angenehme Kantilenen schon aus Mangel an formeller Schulung nicht hinaus. Deswegen spielen auch trotz seiner prachtvollen Instrumentation, die jeden Klang voll auszunutzen weiß und eine Fülle neuer Farben hervorgezaubert hat, die beiden Symphonien gar keine Rolle, und in den Ouvertüren — zu denen der vier Bühnenwerke tritt gleichberechtigt die funkelnd helle Jubelouvertüre — wäre der wichtige Durchführungsteil, dieses Rückgrat des ganzen Satzes, stellenweise recht matt, wenn er nicht durch die poetischen Ideen, die unter der Musik ihr Wesen treiben, gehalten würde. Dagegen hat Weber eineu nverfälschte Freude an zwei Tonmitteln, die miteinander gar nichts zu tun haben: der Virtuosität und dem Männergesang. Er

schreibt als Jüngling glänzende Klavierkonzerte und vollendet am selben Tage, wo abends zum ersten Male der Freischütz gegeben wird, das äußerlich so effektvolle nnd zugleich poetisch empfundene, ja programmatisch ausgestattete Konzertstück; mit einer langen Reihe von Virtuosenstücken beschenkt er nicht nur Sängerkehlen sondern Violine, Bratsche, Cello, Guitarre, Flöte, Fagott, Horn, ja das eben erfundene Harmonichord, vor allem aber seine geliebte Klarinette, diese frischeste Künderin seines Innern, deren üppigem Ton er ja auch in seinen instrumentalen Hauptwerken, den Ouverturen und dem Preciosa-Melodram, die Zaubermelodien seiner begeistertsten Momente anvertraut. Nun ist die Virtuosität an sich etwas Kunstfeindliches (deswegen hat der feinsinnigste aller Musiker, Schubert, sie gemieden; er hat nur sehr wenige leere Passagen und kein einziges Konzert geschrieben); sie hat Webern schwer geschadet, denn z. B. in seinen Klaviersonaten, selbst der wunderbaren in As-dur, führt sie manche Seichtigkeit herbei, und auch in den übrigen Solostücken, selbst in der feurig-galanten Aufforderung zum Tanz, führen die schnell verrauschenden Personaleffekte einen bösartigen Kampf gegen die künstlerischen Ideen. Aber alles das hat Weber durch seine Männerchöre wett gemacht. Hier ist alles reine, saft- und kraftvolle Erfindung, keine Note zuviel, kein Ton ohne Sinn; wenn die Phantasien Schuberts mit ihrem delikaten Gewebe naturgemäß nur einer kleinen Elite zugänglich bleiben, so sind die kurzen straffen Lieder Webers bestimmt, in jedem gesunden Herzen nachzuklingen, und zwar ebenso die holdselige Träumerei des Schlummerliedes wie der zündende Heroismus von „Leier und Schwert". Sie bilden eine Vorstufe zu den Freischütz- und Preciosachören; als Kuriosum verdient hervorgehoben zu werden, dbß bei der Weisheit deutscher Verleger eine brauchbare Ausgabe dieser Chöre nicht existiert. — Im Einzellied hat sich Weber gern ergangen, doch ist er über das reizvolle Stimmungsbild selten hinausgekommen; seine unermüdliche Arbeitskraft — er hat übee 300 Kompositionen hinterlassen — war stets aufs Große gerichtet.

13. **13.** Dagegen war ein anderer Romantiker nur im Kleinen groß, Robert Schumann, der schon durch seinen unüberbrückbaren Gegensatz zu Weber zeigt, welche disparaten Begriffe man unter einem bequemen Schlagworte zu vereinigen sucht. Zwischen

beiden liegt fast ein Menschenalter; einen wirklich großen Musiker hat es nicht hervorgebracht. Natürlich fand Weber manche mehr oder weniger tüchtige „Nachfolger"; am stattlichsten tritt unter ihnen der Sachse Heinrich Marschner (1796—1861) hervor, der durch seine hochdramatischen Baritonpartien und anderes ein Vorläufer Richard Wagners wurde; in seinen Opern „Der Vampyr", „Hans Heiling", „Templer und Jüdin" zeigt sich bereits jenes Überwiegen des dramatischen Sinnes über die musikalische Potenz, das die vieldeklamierten Balladen von Marschners Zeitgenossen Karl Löwe (1796—1869) auf einen subalternen Rang verweist und das später für die Opernkomponisten so charakeristisch geworden ist. Sehr viel mehr haben in dieser Zeit die Romanen für die Bühne geleistet: von den Franzosen, die in gefälligen Spielopern die stilisierte Grazie ihres Volkes geschickt zu formen wußten, war schon die Rede; zu ihnen gesellt sich der französierte Florentiner Cherubini (1760—1842), der sich zwar, gestützt auf seine kontrapunktischen Kenntnisse, auch im ernsten Fache versuchte und sogar eine Anzahl vielgelobter Messen schrieb, aber wirkliche Inspiration nur in seiner Genre-Oper „Der Wasserträger" bekundete. Das eigentliche Italien besaß in dem ehrlichen Spontini (1774 bis 1851) einen Vertreter der großen Bombastoper, der mit seinem ausgedehnten Orchester und seinen gesteigerten Akzenten noch auf Berlioz und Wagner großen Eindruck machte; musikalisch leichtere Erfindung besaß Rossini (1792—1868), der wenigstens ein wirkliches Meisterwerk geschaffen hat, und noch dazu als Jüngling. Sein „Barbier von Sevilla", bei der Uraufführung in Rom 1816 ausgepfiffen, ist nachher das eigentliche Nationallustspiel der Italiener geworden und, was mehr sagen will, über die Erde gedrungen, um allerorts Kenner und Laien immer aufs neue mit seiner prickelnden Melodie, seinem echten Humor, seiner Fülle reizvoller und bei scheinbarer Einfachheit durchaus gewählter Einfälle in Entzücken zu versetzen; was er sonst zusammengeschrieben hat, nämlich außer einer Menge Opern auch Klavierstücke, Lieder, Kirchenmusik, sind inhaltleere, in der Form ganz schematische Gebilde, überkleistert von jenen freundlichen, kühlen, an bestimmten Stellen mit der Zirkuspeitsche des mechanischen Crescendo vorwärts gehetzten Melismen, die für die Zeitgenossen gerade gut genug waren und den Italienern jeden Rest von musikalischem Ernst ausgetrieben haben. Es

sah seiner kalten, grob materiellen Natur ähnlich, nach erlangten Reichtümern in Paris vierzig Jahre zu sitzen ohne irgend etwas zu tun; in Italien, wo man sich noch heute in seinem erloschenen Ruhme sonnt und an der Tellouvertüre aufregt, hat man seither jeden Zusammenhang mit den ruhmreichen Traditionen des 18. und der früheren Jahrhunderte verloren, und kein Chorgesang erschallt im Lande Lottis und Durantes, während die Orgeln Frescobaldis und Caldaras von Klavierdilettanten mit Operettenschund befleckt werden und im Geigenspiel wie in der Geigenkomposition der dämonische Paganini (1784—1840) ohne Nachfolger blieb. Dagegen eroberten sich Opernfabrikanten wie der weinerliche Bellini (1801—1831) und der fettig breite, nur in einigen heiteren Kleinigkeiten über die ärgste Trivialität hinausgekommene Donizetti (1798—1848) im Sturme den Beifall Europas; erst viel später zeigte Verdi, daß die guten Triebe des italienischen Geistes nicht erstorben waren.

Alle jene Bestrebungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gravitierten nach Paris, das damals die erste Musikstadt der Welt war, wie früher Wien und jetzt Berlin. Kein Wunder: Paris hatte ganz Europa materiell ausgesogen und ließ die Schätze der Nationen lustig bei sich zirkulieren; dazu hatte man dort in vielhundertjähriger, durch die Revolution keineswegs ausgerotteter Tradition gelernt sich das Leben angenehm zu gestalten, und so war es natürlich, daß alle, die es vermochten und nichts Höheres im Sinne hatten, namentlich aber das leichtlebige, geld- und ruhmsüchtige Musikantenvolk, dorthin zusammenströmte um seinen Teil an der Beute einzuheimsen. Paris nahm denn auch denjenigen auf, der unter allen Opernkomponisten jener Generation zweifellos das größte Talent mit dem intensivsten Eifer verband: Jakob Meyerbeer (1791 bis 1864). In Berlin geboren, gehört er doch nicht eigentlich zu den Deutschen, da sein orientalisches Blut und seine vielseitigen Studien ihn naturgemäß zu einem praktischen Eklektizismus trieben. Wie aufrichtig er es mit der Kunst nahm, mit welch asketischem Fleiß er sich, trotzdem er materiell glänzend gestellt war, in die anstrengendste Arbeit stürzte, hat niemand in schöneren und lebhafteren Worten anerkannt als Karl Maria von Weber, den er doch unwillkürlich so schwer schädigte und der künstlerisch sein Antipode war; er hat denn auch eine

Kompositionstechnik erreicht, die seiner flüssigen Begabung entsprach, hat sogar den Kontrapunkt beherrscht und eine Instrumentation eingeführt, die mit ihrer Masse grob sinnlicher und dick aufgetragener, aber für den Fachmann lehrreicher und für das Publikum wirksamer Effekte ein maßgebender Faktor im Bühnenstil geworden ist. So hat er denn nach unendlichen Mühen und manchen bitteren Erfahrungen das von so vielen (auch von Richard Wagner!) heiß ersehnte Ziel, der König der großen Pariser Oper zu werden, nicht nur erreicht sondern auch gegen eine wilde Meute von gierigen und wahrlich tüchtigen Konkurrenten siegreich verteidigt; die „Hugenotten" und der „Prophet", ja auch „Robert der Teufel" und noch Geringeres haben ein halbes Jahrhundert nicht nur die blöden Massen in Atem gehalten, sondern auch so musikalischen Menschen wie Berlioz, Liszt und Chopin imponiert. Wenn sie jetzt ziemlich verschollen sind und nur noch in Paris nebst seinen Provinzen (einschließlich Italiens) etwas gelten, so liegt das keineswegs an dem leidenschaftlichen Widerspruche der beiden größten Zeitgenossen (Schumanns und Wagners), der übrigens keineswegs, wie man tendenziös gefabelt hat, von persönlichen Motiven herrührte; sondern es kommt einfach daher, daß alle äußerlichen Effekte notwendig verblassen, wenn der Zweck, dem sie dienen, erledigt ist. Dieser Zweck ist nun die große Oper; und diese hat sich in Meyerbeer selber erledigt. Um in ihr alles Dagewesene zu überbieten und die Massen auf seine Seite zu bringen, scheute Meyerbeer kein Mittel; wie er sich materiell in unabsehbare Kosten und wahrhaft amerikanische Reklame stürzte, so war ihm künstlerisch alles recht, vom textlichen Blödsinn bis zur Koloraturarie, von verschollenen Instrumenten bis zum „meckernden Rhythmos" im Orchester, vom Massenmorde bis zum Nonnenballet auf der Bühne. Er gab sich gemeiner als er war, deswegen waren jene beiden ehrlichen Deutschen über ihn empört; er zeigte unwillkürlich, zu welchen Ausartungen selbst den reichbegabten und denkenden Melodiker die morsch gewordene Nummernoper führt: ihr Sturz hat ihn und das lustige Gesindel, das ihm folgte, begraben.

14. Es dauerte lange, bis dieser Sturz erfolgte. Zu der **14.**
inneren Zerfressenheit mußte der wuchtige Stoß von außen kommen; und der ihn führte, hätte nimmermehr die Kraft dazu besessen, wenn er nicht in einer Sphäre aufgewachsen wäre, wo jenem schillernden Eklektizismus die spezifisch deutsche Romantik

mühsam aber schließlich doch mit Erfolg die Wage hielt. Unscheinbar trat sie hervor, langsam brach sie sich Bahn, aber ihr blieb der Sieg, denn ihr Kern war edles Material. Wer in den Jahrzehnten der Pariser Theaterpracht das kleine Schumannische Charakterstück gegen die große Meyerbeersche Oper hätte ausspielen wollen, der hätte sich so lächerlich gemacht als wenn er die erbärmliche deutsche Kleinstaaterei über das prunkvolle französische Kaisertum gestellt hätte. Und doch brach dieses auf seiner Schwindelhöhe jäh zusammen ohne für die Menschheit etwas geleistet zu haben, während sich aus jener durch die Kraft einer großartigen Persönlichkeit, die natürlich ihre Vorgänger hatte, ein imponierender und nicht nur für die eigene Nation sondern für alle wertvoller, politischer Organismus bildete; ebenso ging es in der Musik, und zu den Goldkörnern, die den Deutschen schließlich zur intellektuellen Weltherrschaft verhalfen, gehört in erster Linie das Charakterstück Robert Schumanns.

Geboren in Zwickau 1810, gelangte Schumann zu dem für große deutsche Musiker nun einmal unvermeidlichen Elend auf anderem Wege als die Großen vor und neben ihm. Seine Familie war unmusikalisch und bestimmte ihn zur Juristerei, die ihm widerwärtig war; nur nebenher konnt er seiner Muse dienen, aber in dem Bestreben, des Klavierapparates durch mechanische Behandlung der schwächeren Finger schnell Herr zu werden, verdarb er sich die Hand und damit die Möglichkeit einer Virtuosenkarriere. Dieses Unglück ward für ihn indirekt zum Segen; es trieb ihn ganz der Komposition in die Arme, in der er sein herrliches Gemüt offenbaren konnte, und bewahrte seine Schreibart vor der Überlastung durch den üblichen Passagenkram, zu dem er eine bedenkliche durch die Umstände noch verstärkte Neigung verspürte. Denn er verliebte u. a. sich in ein hübsches Leipziger Klaviergänschen, Klara Wieck, die Tochter eines rohen Musikanten, der ihm mit allen Nichtswürdigkeiten niedriger Bosheit das Leben zu verbittern suchte und wahrscheinlich den Grund zu seiner späteren entsetzlichen Krankheit gelegt hat. Dennoch gelang es ihm Klara zu heiraten, und sie hat sich redlich bemüht ihm das Leben erträglich zu gestalten; voller Verehrung sah sie zu ihm hinauf, aber verstanden hat sie ihn nie. Sowohl sein sinnig zartes, ungemein kompliziertes Gemüt wie seine durch und durch individuellen, über alle Konvention erhabenen Werke

waren für sie zu hoch; wirklich geliebt, als Menschen wie als Komponisten, hat sie nur denjenigen, der ihrer Anlage am besten entsprach, den Hamburger Johannes Brahms. Immerhin gehörte sie zu denen, die Schumanns Werke spielten, und solcher Interpreten fand er bei Lebzeiten nicht viele; denn er hatte mit dem Komponieren kein Glück bei den Leuten, auch nicht bei den Verlegern, die ihn gänzlich ignoriert hätten, wenn er sich nicht in der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine wirksame Waffe geschmiedet hätte. Er begründete sie nicht etwa um für sich Propaganda zu machen; vielmehr war auch hier seine Absicht eine ideale, nämlich allem Guten im Kampfe mit der gedankenlosen Trägheit und akademischen Borniertheit zu Hilfe zu kommen. Er war einer der ersten, die Schubert verstanden und mit inniger Wärme auch für seine Instrumentalwerke eintraten; er erkannte den Umsturz alles Bestehenden, der durch den letzten Beethoven herbeigeführt war und bezeichnete die nunmehr angebrochene Periode, deren Übergangscharakter ihm nicht entging, als „klassisch-romantischen Halbschlaf". Er erkannte den Wert des Neuen, das sich überall zu regen begann und mit den herrschenden Vorurteilen schwer zu kämpfen hatte; stets bereit für andere zu wirken, sucht er seine Leipziger durch Kritiken und Sentenzen vor aller Einseitigkeit zu bewahren und läßt selbst einem so gefährlichen Revolutionär wie Berlioz, der seiner innersten Natur zuwider ist, volle Gerechtigkeit widerfahren, weil der fremde Abenteurer ihm Achtung einflößt. Er ist überhaupt der vollkommene Kritiker: sachlich aufs gediegenste vorbereitet und mit umfassenden Kenntnissen ausgestattet, persönlich im höchsten Grade gerecht und wohlwollend, gänzlich frei von Galle wie von Prinzipien, fähig zu denken und durchdrungen von der hohen Verantwortlichkeit seines Berufes, hat er eine Reihe von Schriften hinterlassen, unter denen viele ihren Wert behalten, auch wo die kritisierten Objekte niemanden mehr interessieren. In seiner späteren Zeit freilich verlor sich das alles. Das Leipziger Philisterium, dem er einst mit seinen kühnen Davidsbündlern — dem Bunde, der nur „im Kopfe seines Stifters existierte" — so fröhlich auf den Leib gerückt war, gewann allmählich Macht über den Ehemann; seine gesammelten Schriften beginnen mit einem Hymnos auf die Jugendpoesien eines Chopin und schließen mit einem solchen auf die klassizistischen Sonaten eines Brahms. Er ward mehr

und mehr in sich gekehrt, stille, ja blöde, auch wohl dem Trunk ergeben; Versuche ein Orchester oder auch nur einen Chor zu dirigieren mißlangen vollständig; schließlich verfiel er 1854 in geistige Umnachtung, beging einen Selbstmordversuch und starb nach zwei Jahren grauenvollen Leidens.

Dieser Entwickelung entspricht nun genau diejenige seiner Kompositionen. Seine Jugend stand im Zeichen der Romantik; er ging nicht wie Weber den romantischen Dichtern parallel sondern wuchs bereits unter ihrem Einfluß auf. Deswegen konnten sie auf Weber auch keinen Einfluß gewinnen, und wenn er mit ihnen die Vorliebe für Ritterwesen, Jagdhornklang und Volkstum teilte, so blieb er doch immer ein lebensfroher Realist; keine Musik ist so frei von Schmerzempfindungen wie die seinige, und wenn sie trotzdem so große Vitalität besitzt, so liegt eben darin das Erstaunliche ihrer Eigenart. Schumann dagegen war bereits als Jüngling ganz von Hoffmann und Jean Paul erfüllt; die Fröhlichkeit, mit der ins Leben hinaustritt, wird bald zu einer sehnsüchtigen Phantastik, und wie Weber die gesunde so besingt er die krankhafte Schwärmerei in Tönen. Sein opus 1 huldigt einem schönen Mädchen, deren Namen Abegg er buchstabenweise in Noten umsetzt (ohne unmelodisch zu werden; nur ihm ist der Scherz gelungen, der später oft und plump nachgeahmt wird), um ihn mit artigen Variationen zu umranken; bald aber treten in opus 4 an deren Stelle Intermezzi, zwischen deren Klaviernoten er seufzt, „Meine Ruh ist hin“. Die Davidsbündlertänze, die „etwas hahnebüchen“ loslegen, verlieren bald den Tanzcharakter und verhallen schließlich in lyrischer Resignation; die Phantasie opus 17, von der man behauptet sie habe ihr Finale in der Mitte, beginnt mit begeisterter Zuversicht und verklingt in sanfter Träumerei; den sprühenden Charaktermasken des Karneval folgen die unheimlichen Spukgestalten der Kreisleriana. Alle diese Klavierwerke, diese Novelletten, Humoresken, Papillons und wie sie heißen mögen, bilden eine einheitliche Periode und zeigen schon mit ihren originellen Titeln, noch mehr aber in Form und Inhalt, den echten, reinen, selbständigen Schumann. Durch ihre Titel bekennen sie sich frank und frei zu der damals eben frisch aufblühenden, noch lange nachher so stupid angefochtenen Programm-Musik; der Autor hält es eben für keine Schande, sich etwas zu denken und seine

Inspirationen mit konkreten Vorstellungen in Verbindung zu bringen, auch wenn er sie instrumental faßt — den Vokalkomponisten war es nämlich seitens der offiziellen Ästhetik erlaubt. Formell heben sich alle diese Stücke von den „klassischen" Typen der Sonate, Fuge ꝛc., deren Überlebtheit Schumann mehr ahnte als fühlte, in direktem Gegensatz ab; sie zeigen eine neue eigenartige, zu ihrem Inhalt passende Anlage und innerhalb dieser Anlage einen in seiner Kleinheit reichen und mit innerer Logik aufs schönste durchgeführten Bau. Wohl hat Schumann in dieser Periode auch drei großartige Sonaten geschrieben; aber hier ist er eben sich selbst untreu geworden, soweit er in der Responsion der Teile, Wiederholung der Themen u. dgl. Konzessionen an die Sonatenform macht; und so weit er es nicht tut, führen diese Werke ihren Titel ebenso mit Unrecht wie etwa Schuberts letzte B-dur-Sonate. Die echte Sonate, mag sie nun drei- oder viersätzig sein, ist trotz ihrer Einschnitte eine Einheit; Schubert dagegen stellt dort vier selbständige Stücke nebeneinander, ohne daß sie verschmelzen, und zwar steht nicht nur das zweite ganz unbedeutende Paar dem ersten wunderbaren fremd gegenüber, sondern innerhalb dieses ersten haben die beiden Sätze so wenig miteinander zu tun wie die Tonarten B-dur und Cis-moll. Bei Schumann liegt die Sache teils ebenso, teils umgekehrt: die Sätze sind sich im Inhalte so ähnlich, daß sie keine Steigerung zueinander, daher auch keine Totalität bilden können, während jeder einzelne eine solche ist; zu ihren Themen aber paßt die vorgeschriebene Form, namentlich die des Scherzo mit Trio oder gar die des Rondo, wie die Faust aufs Auge. Gern bedient er sich zu anmutigem Spiele, aber auch zu ernsten Ausbrüchen, der Variationenform; er steigert sie über ihre eigenen Grenzen hinaus, wenn er in den Symphonischen Etuden aus einem großartigen Thema eine Reihe nicht minder großartiger Neuschöpfungen ableitet, deren jede ihren selbständigen Wert besitzt, während ihre Anreihung in tonaler Gleichmäßigkeit, also wiederum die Konzession an die überlieferte Form, die einzige Schwäche dieses letzten aller inhaltreichen Klaviervariationenwerke bildet. — Der Inhalt ist nun bei allen den genannten Stücken der genaueste Ausdruck von Schumanns individuellem Seelenleben; wenn sie sich also allmählich Bahn gebrochen haben und sogar die Konzertsäle beherrschen, in die sie wegen ihrer intimen Reize eigentlich nicht

gehören, so hat er der musizierenden Nachwelt seine jugendliche Persönlichkeit gewissermaßen eingeprägt und zwar durch die bestrickende Schönheit seiner Darstellung. Wenn die Großen vor ihm die Affekte in ihrer Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit darstellten, so daß der Interpret erst unter dem Gegebenen die Persönlichkeit des Gebenden suchen muß, so stellt Schumaun seine allereigensten Affekte dar, sein Bangen und Sehnen, Jubeln und Hoffen, Stürmen und Drängen, Lachen und Weinen, Lächeln und Lauschen, Wollen und Entsagen, seine Visionen und sein schwärmerisches Verlangen nach einem Unbestimmten, Überirdischen. Das alles klingt nicht nur romantisch, es klingt auch jugendlich; in der Tat ist er wie jene jungen Leute, welche überzeugt sind, daß ihr Glück und ihre Pein die ganze Welt umschließen und sich nicht vorstellen können, daß es irgend etwas gibt außer ihrem Glück und ihrer Pein. Solche Leute pflegen unerträglich zu sein, wenn sie nicht Schönheit, Liebenswürdigkeit und Originalität genug besitzen um das alte Lied in neuem Tone zu singen und den Hörer durch ihre Ausdrucksweise an sich zu fesseln, auch wenn er schon längst weiß, was sie sagen wollen; jene Eigenschaften besitzt nun Schumann im höchsten Grade, und seine musikalische Sprache ist mit ihrer einschmeichelnden Innigkeit um so bewundernswerter als er sich für sie des tonärmsten Instrumentes bedient, des Pianoforte, das zwar durch Beethoven ungemein an Tonfülle und demgemäß an Singfähigkeit gewonnen, aber doch seinen Hammermechanismus keineswegs verloren hat. Nur als Klavierkomponist und fast nur in seiner ersten Periode ist Schumann er selbst. Am nächsten kommen den Klavierwerken noch die Lieder, unter denen einzelne wohl immer den Ehrenplatz gleich nach Schubert behalten werden, den ihre reiche Erfindung und ihre tiefe Innerlichkeit ihnen anweist. Aber es sind eben einzelne im Verhältnis zu der großen Menge teils grüblerischer, teils hausbackener Durchschnittsprodukte, während unter den Klavierwerken von opus 1—28, zu denen noch die streng kanonisch geführten und doch so vollkommen melodisch fließenden und wohlklingenden Studien für den Pedalflügel kommen, auch nicht ein einziges unbedeutendes Stück, ja kaum ein schwacher Takt erscheint. Das Mißverhältnis wird noch krasser, wenn man zu den Liedern auch die mehrstimmigen rechnet, Duette, Quartette, Chöre, in denen nur hier und da sein Genie aufleuchtet wie in dem

kanonischen Männerquintett „Die Rose stand im Tau“. Was aber die Lieder noch weiter von den Klavierwerken unterscheidet, ist ihre innere Disharmonie; während in den Klavierwerken alles an seinem Platz, alles organisiert ist, enthalten die Lieder oft eine Störung des Gleichgewichtes zwischen Vokal- und Instrumentalpart, nicht als ob dieser jenen wie bei manchem modernen Symphoniker überwucherte, vielmehr ist er ihm während der gemeinsamen Aktion durchaus koordiniert, aber in den — an sich oft höchst inhaltreichen — Nachspielen emanzipiert er sich in einer Weise, die alles Rezeptionsvermögen an sich zieht, folglich dem Kunstwerke verschobene Proportionen gibt und dem eben verkündeten Inhalt geradezu ins Gesicht schlägt. Nicht nur „Die beiden Grenadiere“ sind dafür ein beredtes Beispiel, in denen die packende Wirkung des auf den fruchtbarsten Moment gesparten französischen Heldenliedes durch die nachschlendernden Akkorde zu nichte gemacht wird; auch wenn motivisch und klanglich das Nachspiel im Stile des Liedes bleibt, wie in den Wundergebilden der „Mondnacht“ und „Frühlingsnacht“, zieht es sich mit seinem Reichtum so lange hin, daß es wie ein selbständiges Klavierstück wirkt und den Sänger mitsamt seinen Versen fast vergessen läßt. Der Grund ist psychologisch klar: in diesen Nachspielen spricht nicht mehr der Dichter sondern Robert Schumann ganz allein; er muß sich ausschwärmen in sein Klavier hinein, dessen harmonischer Reichtum ihn befähigt, ganz allein zu sprechen und sich daher fessellos zu geben; sobald er ein anderes Individuum zu Hilfe nimmt, und wär es ein Sänger, so fühlt er sich gebunden, und als Subjektivist im Superlativ braucht er nun einmal die Schrankenlosigkeit. Der Zwiespalt mußte um so klaffender und unheilvoller werden, je mehr Selbständigkeit dem anderen Individuum zukam; da nun eine Klarinette, eine Oboe, vollends eine Geige ganz andere Bewegungsfreiheit beansprucht wie eine Singstimme, so ist es klar, wie eng Schumanns Phantasie eingeschnürt werden mußte, sobald er sich diese verhängnisvollen Mächte zu Hilfe rief. Noch schlimmer ward es durch ihre Mehrzahl, zumal eine solche auch noch in formeller Hinsicht sehr bestimmte, fast möchte man sagen nüchterne, jedenfalls durchaus anti-Schumannische Anforderungen stellte. Schumann und die „Kammermusik“, blinder Flug und starre Regeln, das war allerdings ein Widerspruch! Aber die Leipziger Atmosphäre, der Gedanke an praktische Auf-

führungen — im Gegensatze zu dem idealen, unbekümmerten, rein inspirierten, immateriellen Tönen seiner Jugend — trieben ihn geradezu der Kammermusik in die Arme, deren Formen sich doch rettungslos ausgelebt hatten. So entstanden allerlei Duos, darunter zwei große Violinsonaten, ferner die mühselig beladenen Klaviertrios und Streichquartette, das Klavier-Quartett und -Quintett, beide reich an Schätzen, aber in den spanischen Stiefeln des Formalismus unfähig sie zu verwerten. Natürlich ist der echt Schumannische Erfindungsgeist nicht tot, und der verklärte G-dur-Satz „Leise, einfach", der D-moll-Violinsonate mit dem voraufgehenden unheimlichen Scherzo ist wieder einmal ganz Reinheit, ganz Phantasie; aber man braucht nur auf die klotzigen Außensätze derselben Sonate zu blicken, um zu erkennen, wie dieser edle Geist sich selbst zerstörte. Was sollte erst geschehen, wenn er noch umfangreichere Mittel heranzog und die geheimnisvolle zarte Blüte seines Dämmer-Empfindens auf den anspruchvollen, unerbittlich realistischen, grell beleuchteten Boden des Orchesters verpflanzte! Es war ja ausgeschlossen, daß er, der am Klavier das Pedal ins Unendliche hinklingen ließ, die launischen Massen beherrschte, bei denen jeder Mangel, jede Rücksichts- und Präzisionslosigkeit sich sofort hundertfältig rächt. So hat er die Instrumentation ebensowenig erlernt wie das Dirigieren; und wenn seine vier Symphonien manches schöne Thema und manche bedeutsame Steigerung enthalten, so hängen ihnen doch die Bleigewichte der gequälten Orchestrierung und der schematischen Form an den Füßen, abgesehen von dem Geiste des Leipziger Gewandhauses, der wie Mehltau über dem Ganzen liegt und die schon von Natur schmale Grenzlinie zwischen Romantik und Philisterium völlig verwischt. Ist dies würdige Ziel einmal erreicht, so entstehen Halbheiten wie das melodiös angelegte aber handwerksmäßig durchgeführte Klavierkonzert in A-moll (die beiden späteren Konzertstücke sind nicht einmal mehr melodisch) oder oratorienhafte Mischgebilde wie das Paradies und die Peri mit ihrem ganzen Erfolge von Pensionatsmusiken; und wenn er ganz ernsthaft komponiert was Goethe bei Mignons Tode erzählt, so hat er die fließenden Rhythmen jener poetischen Prosa nicht nur auf das Prokrustesbett endloser Vierstimmigkeit gespannt sondern auch durch den übelriechenden Schulstubentitel „Requiem für Mignon" beleidigt — wahrlich, er war reif

zu einem Nachfolger wie Brahms. Zuweilen freilich merkt das Herz „daß es noch lebt und schlägt und möchte schlagen“: die Faustszenen bringen nach langen öden Strecken zum Schlusse Partien von einer Schönheit, die in den Chören wie in der Stimme der einzelnen Büßerin alles übertreffen, was je an Musik zu der Tragödie zweitem Teile beigesteuert worden ist; die Oper Genoveva besitzt außer ihrer edlen Lyrik das sehr bemerkenswerte Verdienst, gänzlich ohne Rezitativ durchkomponiert zu sein; vor allem aber gab Byrons Manfred zum letzten Male seinen Schwingen völlige Freiheit und erhabene Richtung, denn hier inspirierte ihn ein kongeniales Gedicht, ohne daß eine streng musikalische Form ihn gebunden hätte Aber auch hier weht der Atem einer melancholischen Resignation; die zunehmende geistige Impotenz tritt in Arbeiten hervor, die selbst seine Anhänger nicht mehr gutheißen können, und ein Violinkonzert ist überhaupt nicht herausgegeben, obgleich (oder vielmehr weil) sein Besitzer der erste lebende Geiger und der wärmste Freund Schumanns ist. Die Kraft war gebrochen ehe sie ausreifen konnte.

15. Fragt man, wer denn auf Schumann, abgesehen von der Gattin, einen solchen Einfluß gewinnen konnte, daß er die philiströsen Seiten seines Wesens ans Licht zog und aus dem phantastischen Schwärmer einen korrekten Formalisten machte, so ist die Antwort nicht schwer zu finden: in Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) gipfelte jenes flotte Konzertleben, das dem Publikum ebenso behagt wie es die Fachleute anzieht. Mendelssohn war einer der glücklichen Menschen, denen alles gelingt, denen das Leben entgegenkommt, weil sie es leicht nehmen und, von den Umständen getragen, mit sich und den anderen stets im Reinen sind. In Hamburg geboren und von nordisch-kühler Empfindungsweise, aber vor der halbenglischen Dickflüssigkeit des hamburger Blutes glücklich durch seine orientalische Herkunft bewahrt, zeigt er auffallend früh eine eminente musikalische und auch sonstige Begabung, die er um so reicher verwerten konnte, da in jenen Kreisen ein schrankenloser Familienkultus oberstes Gesetz ist und ihm daher durch seine zahlreichen Angehörigen nicht nur eine sorgfältige Erziehung, sondern auch eine ausgiebige und jederzeit rührige Reklame zuteil wurde. Schon als Kind lenkt er durch sein liebenswürdiges Wesen und seine verständigen Briefe die Aufmerksamkeit großer Männer und

weiter Kreise ebenso sehr auf sich, wie durch sein erstaunliches Klavierspiel und seine gewandten Kompositionsversuche; als Knabe durft er Goethe vorspielen, der von ihm entzückt war und die Widmung seiner (jetzt völlig vergessenen) Klavierquartette zu derselben Zeit annahm, wo er Schuberts Ganymed und Schwager Kronos stillschweigend zurückwies; gelungene Reisen führten ihn bis nach Italien und England; in der Ehe war er so glücklich wie in der Freundschaft; die Monarchen huldigten ihm wie die Künstler und Gelehrten; sein Orgelspiel imponierte nicht minder wie sein Klavierspiel, und als langjähriger Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte beherrscht er den damaligen Brennpunkt des gesamten deutschen außerszenischen Musiktreibens. Er konnte aber auch alles; wenn „Kunst" wirklich nur mit dem „Können" zu tun hätte, so wär er der meisterhafte Künstler, als der er so lange von der reaktionären Partei verehrt worden ist. Er hatte sich früh alle Fertigkeiten des Satzes und Baues angewöhnt; da ihm außerdem die Melodien stets zuflossen und eine gewisse Dosis Temperament — die Leidenschaft der Fingerspitze — zu Hilfe kam, so bracht er in Hülle und Fülle hervor was das Publikum brauchte und gierig verschlang. Da sang man im Familienkreise die sentimentalen Duette oder bei Land- und Wasserpartien die Männer- und gemischten Chöre; man zeigte seine Fingerfertigkeit und Instrumentalkantilene in Trios und Quartetten, auch in Klaviersoli, namentlich in der Masse bleichsüchtiger Lieder ohne Worte und ohne Sinn; man übte sich als Gesangverein in den auf Händelschen Ton gestimmten, aber modern geglätteten Oratorien „Paulus" und „Elias" oder an allerlei nicht minder erbaulichen Psalmen und Lobgesängen; ging man gar zu Instrumentalabenden, so schwelgte man ohne jede gefährliche Aufregung in sanftmütigen Symphonien oder kribbeligen Violin- und Klavierkonzerten. Für alle diese Aufgaben fand er bei den „Klassikern" (über die ihn seine Umgebung doch erhaben glaubte; man lese in der Familien-Korrespondenz nach, mit welcher Frechheit diese Vormärzler über Beethovens neunte Symphonie aburteilen) eine feste Form vor, die auszufüllen ihm ein leichtes war und über deren Maßgeblichkeit er sich keine Gedanken machte. Diese gemütlose Seichtigkeit, die keine wahre Andacht kennt und in der Kunst nur ein gefälliges Spiel sieht, ist auch für seine

Melodien charakteristisch; es sind meist ebenmäßige Gestalten von tadelloser Erscheinung, aber ohne Innenleben, ohne sittlichen Ernst. Oberflächlich war auch sein Verhältnis zur Vor- und Mitwelt; wohl soll ihm die erste Berliner Aufführung der Matthäuspassion unvergessen bleiben, aber zu Bach, dessen D-dur-Suite er bösartig entstellte und den er im übrigen unbeachtet ließ, besaß er im ganzen gar kein Verhältnis, während Händel ihm über alles ging; neben sich konnt er keinen dulden, deshalb war er giftig gegen Berlioz, hochmütig gegen Chopin und Schumann, kalt gegen Wagner und Liszt, während er freundliche Nullen wie den Dänen Gade und den Engländer Bennett mit Vorliebe protegierte. Endlich muß auch sein elegantes Dirigieren oberflächlich gewesen sein: ein Zeitgenosse hat unter genauer Angabe der Taktwerte aufgeschrieben, wie er das Signal der großen Leonorenouvertüre herausbrachte; damit ward er der Vater des modernen, effekthaschenden, unkünstlerischen Zerpflückungsystems.

Und doch barg auch diese seichte Natur ihre Tiefen. Auch der kühlste Mensch gerät einmal ins Feuer, wenn der rechte Anstoß von außen kommt; und für die außerordentliche Begabung Mendelssohns kam dieser Anstoß, den das eigentliche Musiktreiben nicht geben konnte, durch den poetischen Zeitgeist, die Romantik. Sie brachte momentweise seine Phantasie aus dem gewohnten Gleichgewicht und trieb sie zu höherem Flug; dann entstanden Werke, in denen er sich selbst überbot, weil er alle seine Tätigkeit auf den einen Punkt konzentrierte, zumal wenn dieser sich durch den Gedanken ans Theater mit jener faszinierenden Buntheit färbte, die nun einmal von der dekorierten Bretterbude ausgeht und schon manchen Pharisäer in sein Gegenteil umgewandelt hat. Auch bei Mendelssohn hat sie dieses Wunder vollbracht: aus dem Haupte des formalistischen Klassizismus machte sie einen romantischen Neuerer. Seiner Natur nach stand er ja der Oper ferne, über die seine Anhänger gerne mit demselben Hochmute redeten wie der Fuchs von den Weintrauben, und wirklich kommt sein Jugendversuch „Die Hochzeit des Camacho“ in keiner Weise in Betracht; aber kein Musiker verzichtet freiwillig auf das Theater, und so hat sich ihm denn auch Mendelssohn, wie Schumann, zweimal genähert. In seinem Todesjahr begann er die Oper Loreley; nur drei Stücke hat er vollendet, aber es sind

drei Perlen: ein kräftig bewegter Winzerchor, ein zart hinträumendes Ave Maria für Frauenchor mit Sopransolo, und namentlich ein Finale voller Schwung und Kraft, musikalisch mit stark italienischem Einschlag, sachlich voller Menschenaffekt und Geistertoben, alles in gedrängter Kürze reich an packenden Kontrasten. Noch bedeutsamer ist der andere Versuch. Von jeher fühlten sich die erfinderischen Geister besonders wohl, wenn sie zu einem gesprochenen Schauspiel einzelne Stücke, Zwischenakte, Melodramen usw. zu liefern hatten; dann war ihre Phantasie aufs äußerste gereizt, ihre poetische Kraft durch keinerlei formell-musikalische Rücksicht gehemmt, und es entstanden solche vollkommene Meisterwerke wie Beethovens Egmont, Schuberts Rosamunde, Webers Preciosa. Dem entspricht bei Schumann der Manfred, bei Mendelssohn der Sommernachtstraum. Als Jüngling schrieb er die Ouvertüre, als Mann das Übrige; hier ist alles farbig, belebt, charakteristisch und von den lustigen Elfen bis zu den derben Handwerkern, von der Liebessehnsucht und dem Waldzauber bis zum Hochzeitjubel und Rüpeltanz getragen durch jene selige Gehobenheit der Stimmung, als sollte der Märchentraum des großen Britten wirklich in Erfüllung gehen. Musikalisch läßt sich wohl nichts Höheres von ihm sagen, als daß er sich an bezeichnendster Stelle mit Weber deckt: der Schluß des Meermädchenliedes im Oberon und der Schluß der Sommernachtstraum-Ouvertüre gleichen sich in Melodie, Tonart und Stimmung, obwohl sie zur selben Zeit entstanden sind und die Autoren sich nicht kannten. — Endlich gehört zu Mendelssohns romantischen Ausflügen die Kantate, zu der er durch Goethe begeistert wurde: die erste Walpurgisnacht ließ, ähnlich und doch anders wie die Loreley, die Elementargeister aufsteigen und allerlei Tollheit durch die Lüfte puffen; in solchen Überraschungen ist Mendelssohn originell, packend, unerreicht, und nirgends offenbart sich die Haltlosigkeit der dilettantischen Unterscheidung zwischen Talent und Genie so deutlich wie hier. — Man hat in das Bereich der Romantik noch einige seiner Konzertouvertüren ziehen wollen; sie sind aber mehr Konzertouvertüren als romantisch, d. h. mehr aus praktischen Bedürfnissen als aus poetischer Eingebung entstanden. Die Form dominiert, und der Versuch, zwischen ihr und der poetischen oder malerischen Idee einen Kompromiß zu stiften, führte notwendig zu Halbheiten; deswegen ist denn auch eine nach der

anderen verblaßt, selbst die zur schönen Melusine, die er selbst für seine beste hielt; nur die Fingalshöhle hält sich noch, zum Teil wohl infolge ihrer Anerkennung durch Richard Wagner, aber auch wegen ihres Melodien- und Farbenreichtums: in ihr halten sich Romantik und Formalismus die Wage.

16. Mendelssohn hatte das zweifelhafte Glück, zum Schul- 16.
haupt und bald nach seinem frühen Tode zum Klassiker ausgerufen zu werden; sehr viele Komponisten, denen vor einem Fluge nach Beethovenischer Höhe bange werden mochte, hatten in ihrem ganzen Leben nur den Wunsch, Mendelssohns leicht errungene Lorbeern zu erben, und sie genossen dabei den Vorzug, von Publikum und Kritik die Richtigkeit der Pfade, auf denen sie wandelten, bescheinigt zu erhalten. Sie wurden jedoch durch einen Zeitgenossen Mendelssohns mitbeeinflußt, einen, der ganz andere, ebenfalls bequeme, aber abgelegene Pfade eingeschlagen hatte, dem nachzukommen so kinderleicht schien und der dennoch keinen auch nur irgendwie nennenswerten Nachfolger gefunden hat: das war der Pole Friedrich Chopin.

Die deutsche Musik schien einer Atempause zu bedürfen. Zwar wurde allenthalben nach wie vor flott weiterkomponiert und fast jede größere Stadt rühmte sich ihres Lokalbonzen, der in den Tagesblättern als „unser genialer" bezeichnet wurde; aber diejenige Kunst, die mit dem Göttlichen eins ist und der Menschheit das Hehrste gegeben hat, was sie überhaupt besitzt, mit anderen Worten diejenige Kraft, die sich in den Deutschen seit Bach offenbart hatte, schien nach ihren Riesenleistungen zu erlahmen — waren doch schon die Subjektivität und Formenkleinheit Schumanns nebst dem Klassizismus und Spezialismus Mendelsohns die ersten Anzeichen des Verfalls. Jetzt schien sie ernstlich nachzulassen; da setzte hilfreich das Ausland ein. Chopin (1809—1849) war zwar auch nur ein Spezialist, aber in seiner Spezialität vollkommen. Für seine persönliche Entwickelung wie für seinen Ruhm war es ein Glück, daß er, in Polen geboren, aber französischer Herkunft, zeitig den Anschluß nach Westeuropa gefunden hat; er war darin seinem Landsmann und Zeitgenossen Moniuszko unähnlich, der über sein Polen nicht hinauskam und dessen zum Teil ganz wunderbare, warmblütige Melodien noch heute nicht den Wirkungskreis gefunden haben, der ihnen gebührt. Chopin genoß deutschen Musikunterricht und lernte zeitig Mozart zu verstehen; er selbst

wurde durch seine Begabung zum Klavier gedrängt, auf dem er durch seinen akuten Tonschönheitsinn und sein feuriges Temperament Wirkungen hervorbrachte, wie Schumann sie sich geträumt haben mochte und Mendelssohns offizielle Eleganz sie nie erreichte. Natürlich zog er in den Mittelpunkt des luxuriösen Musiklebens, nach Paris, wo er dann — nicht der erste und nicht der letzte seines Zeichens — an einem ordinären Frauenzimmer zugrunde ging. George Sand, die als Schriftstellerin durch Nietzsches Wort „lactea ubertas, zu deutsch: die Milchkuh mit ‚schönem' Stil", charakterisiert worden ist, wußte mit der ihr eigenen kalten Schlauheit auch diese Salongröße — so faßte sie ihn auf — in ihre Netze zu locken; da sie mit der Roheit der Kokotte die Roheit des Mannweibes vereinigte, so entstand für ihn jenes qualvolle Leben, das Wilhelm von Lenz in seinem Buch über die vier großen Pianisten so anschaulich geschildert hat und das den schwächlichen Körper in der Blüte seiner Jahre dahinraffte. — Die Pariser Gesellschaft hatte ihn verwöhnt, ohne ihn retten zu können, aber auch ohne ihn zu verderben; wenn seine letzten Kompositionen so weit hinter den früheren an Gehalt zurückstehen, so sind sie doch keineswegs weniger sorgfältig gearbeitet, sondern die Schuld liegt an seiner persönlichen Überreiztheit und am Nachlassen aller produktiven Kräfte. Er hat überhaupt niemals nach Virtuosenart ein Stück flüchtig aufs Papier geworfen; was er schrieb, das schrieb er mit Liebe.

Chopin ist ausschließlich Klavierkomponist gewesen. Die polnischen Lieder, die er mit sinngemäßer einfacher Begleitung herausgab, sind Volkslieder, und ihre natürliche, reine Melodik ist von der seinigen sehr verschieden. Ein paar Stücke mit Streichinstrumenten, namentlich ein Trio in G-moll, sind so kläglich mißlungen, daß man sie gar nicht hätte drucken sollen. Einige Male hat er sich auch am Orchester versucht, aber nur nebenher, nämlich um sich in zwei Konzerten und einigen anderen Stücken, darunter der großartigen Es-dur-Polonaise und den von Schumann so warm gepriesenen Variationen über ein Mozartisches Thema begleiten zu lassen; das rächte sich bitter, denn der gewaltige Tonkörper läßt nicht mit sich spaßen und will gepflegt sein, eh er etwas hergibt: so ist Chopins Orchesterklang gleich Null, — übrigens kranken seine Konzerte trotz ihrer schönen Themen an der Sonatenform, die ihm

noch weniger lag als Schumann. Dreimal hat er sie solistisch versucht; dabei bracht er einzelne großartige Sätze wie den Trauermarsch und die nachfolgende Windsbraut, aber keine Sonate zustande — die Form hatte sich eben ausgelebt. Er aber schuf sich seine eigene Form durch die Verinnerlichung des modernen Klavierstücks und die Idealisierung des modernen Tanzes.

Der Tanz hatte seit dem 18. Jahrhundert eine Wandlung durchgemacht wie die Menschheit selbst. Die reich variierten noblen Hoftänze, die in Bachs Suiten ihre künstlerische Apotheose gefunden hatten, waren vom Erdboden verschwunden (weshalb denn die Suitenfabrikation nach Bach eine archaisierende Lüge ist wie die der Symphonie nach Schubert); an ihre Stelle waren seit der französischen Revolution die Volkstänze getreten, die in Mozarts Don Juan so ergötzlich mit jenen kollidieren: der Diener stampft mit dem Bauern einen Walzer, während der Herr die Dorfschöne zum Kontratanz engagiert und die vornehmen Masken zum Menuett antreten. Jetzt wurden die Volkstänze allmächtig und international; von Osten kamen Polonaise und Mazurka, von Norden die Ecossaise, von Süden Polka und Galopp, alle beherrscht durch den deutschen Walzer, der durch Schubert zum Herzenskünder gestaltet und durch Weber konzertfähig geworden war; sie alle verlangten eine energische Betonung des Rhythmos, dessen durchgehende Gleichmäßigkeit den kunstvoll geführten Baß und die delikate Polyphonie der alten Suite ausschloß, dafür aber höchste Anforderungen an die melodische Oberstimme stellte: sie allein mußte den Hörer so zu fesseln verstehen wie sonst das ganze kontrapunktische Gewebe. Eine fortlaufende Melodie mit einfachem Baß, gleichartigem Rhythmos und harmonischer Füllung, das war nun eine rechte Aufgabe für das Klavier; Chopin löste sie in vollkommener Weise dadurch, daß er die Melodien nicht nur individuell durchgeistigte, sondern auch durch ihre Anordnung zu abgerundeten Gebilden vereinigte. Diese konstruktive Anlage des Tanzes, mehr noch als seine äußere Ausschmückung durch die pianistischen Effekte, ist Chopins Eigentum; ihr ist es wesentlich zu verdanken, wenn seine Walzer, Polonaisen und Mazurkas so sehr viel mehr in die Breite gewirkt haben als die viel edleren und inhaltreicheren Tänze Schuberts. Bei Schubert jagt eine Melodie die andere, in einem Nu folgen sich 36 Walzer voll innigsten Ge-

sanges; Chopin spielt in derselben Zeit nur einen einzigen mit drei oder vier Themen, aber er ordnet und steigert sie so, daß sie eine Einheit bilden und man den Schluß mit Befriedigung als Schluß empfindet, während unter Schuberts Überfülle mancher unbefriedigt bleibt, weil er einerseits die 36 nicht im Fluge zu fassen vermag und anderseits fragt, warum denn nach dem 36. nicht der 37. folgt. Schubert streut mit vollen Händen Diamanten aus; Chopin besitzt ihrer nur wenige, aber jeden weiß er als wohlgeübter und geduldiger Goldschmied zu einem praktischen und reizvollen Schmuckgegenstande herzurichten.

Außer dieser Geschicklichkeit des Feinkünstlers besitzt er nun aber noch eine Fähigkeit, die ihm in Verbindung mit jener seine Stellung in der Musikgeschichte gegeben hat: die Fähigkeit, in der Tanzmelodie die verschiedensten Affekte, ja die mächtigsten Leidenschaften auszusprechen, ohne die Einheit des Rhythmos zu unterbrechen. Sein empfindliches Naturell verzehrte sich in schwärmerischer Sehnsucht (deswegen hat ihn die konventionelle Geschichtschreibung den „Romantikern", womöglich der „romantischen Schule" beigesellt, als ob es unter großen Musikern eine Schule geben könnte!), aber auch in schäumender Passion, in Begeisterung und Groll; das alles wußt er in seinen Melodien mit treffendster Ausnutzung des Klaviertones auszudrücken, und es ist klar, daß ihm dazu die Tänze im engsten Sinne nicht genügen konnten, weil sie an ein bestimmtes Tempo gebunden waren. Nun dehnt er das Tempo und erweiterte seine Melodie, indem er sie befreite; so entstanden die schwermütigen Nocturnes und die sturmgepeitschten Balladen; auch in ihnen waltet noch die rhythmische Einheit des Tanzes, auch in ihnen sucht der Pianist seinen Effekt hervorzubringen, aber jeder äußere Effekt ist innerlich motiviert und daher ist selbst in den vielen Passagen und Kadenzen mit ihrer scheinbar willkürlichen Ornamentik keine der perlenden kleinen Noten zu entbehren. Ja, selbst wenn Chopin Etuden schreibt, schafft er Kunstwerke; ihr bescheidener Titel tut so, als wollten sie nur zum „Studium" treiben, den Anschlag und die Technik üben, also praktische Ziele verfolgen; in Wahrheit spenden sie die wunderbarsten Cantilenen, von der lyrisch-ruhigen in As-dur bis zur wild-dramatischen in C-moll, und wären dennoch nie als Nocturnes zu bezeichnen, eben weil sie künstlerische Inspiration und Form mit jenem merkbaren, doch nie aufdringlichen, gymnastischen Zweck ver-

einigen. — Seinen Superlativ hat er vielleicht in den 24 Préludes erreicht, kleinen Stücken, die im Quintenzirkel alle Tonarten repräsentieren, als hätten sie wirklich nichts weiter zu tun als dem Klavierhusaren für jedes Paradepferd, das er gerade vorreiten will, einen bequemen Steigbügel zur Verfügung zu stellen; der Pianistenverstand glaubt freilich, daß aus 24 Steigbügeln sich ein Pferd machen lasse und pflegt daher alle diese Präludien hintereinander abzuklappern. In Wahrheit ist jedes ein selbständiges Werk voll reichster Erfindung, voll Geist und Leben, bald ein Tanz, bald ein Klagegesang, bald eine Etude, bald ein Nocturne, bald eine ganze Ballade, bald jenes undefinierbare Etwas, das bei Chopin keinen Namen findet und zu unendlichen poetischen Interpretationen Anlaß gegeben hat. Wenn er solchen Inhalt in wenige Takte faßt, wenn er hier mit einem Hauche so viel sagt wie in breit ausgeführten Erzählungen, etwa der zarten Berceuse oder der brausenden Phantasie, so hat er damit der programmlosen Kleinkunst einen ebenso vollgültigen Adelsbrief erteilt wie der Programmatiker Schumann seinem delikaten Charakterstück. Beide sind sie Dichter; aber der eine sehnt sich nach dem unbestimmten Unendlichen und gibt doch jedem Satz einen bestimmten poetischen Titel; der andere will etwas ganz Bestimmtes, Äußerliches und begnügt sich mit ganz allgemeinen, rein musikalischen Bezeichnungen. So stehen sie einander in Wesen, Absicht, Kunstmitteln ebenso fern wie dem allgewandten Techniker Mendelssohn; die Kunst erschloß sich eben neue Hilfsquellen verschiedener Herkunft, verschiedener Farbe, verschiedener Art.

17. Zu derselben Zeit, wo das äußerst Kleine, Feine **17.**
in vollkommenster Weise gestaltet wurde, fand das äußerlich Kolossalische seinen Vertreter in einem Musiker, den sein sprühender Geist, sein rastloses Streben und seine künstlerische Ehrlichkeit inmitten einer gänzlich disparaten Welt zu einer der merkwürdigsten Gestalten des 19. Jahrhunderts machen. Hector Berlioz (1803—1869), außer Bizet der einzige Franzose, der in der neueren Musikgeschichte ein ernsthaftes Wort mitzureden hat, stammte aus dem Süden seines Landes, wo die keltoromanische Bevölkerung seit dem Mittelalter mit Germanen durchsetzt und daher von der Pariser Kälte ebenso weit entfernt war wie von der italienischen Flachheit. Passioniert und phantastisch, aufgewachsen mit der Lektüre romantischer Dichter,

deren Stimmung er sogar in den nüchternen Vergil hineinzugeheimnissen suchte, ward er als Sohn eines braven Provinzarztes zum Studium der Medizin bestimmt und geriet in bittere Not, als er sich in Paris der Musik widmete; ein Instrument hatte er nicht erlernt (außer etwas Flöte und Guitarre), und so schlug er sich eine Weile als Opernchorist herum, bis ein Freund ihm zu journalistischen Einnahmen verhalf, die er sich sauer genug verdienen mußte. Im Konservatorium studiert er ausschließlich die Komposition, diese aber mit brennendem Eifer; er begeistert sich an dem hochpathetischen Stil Glucks und Spontinis, er ist einer der ersten Franzosen, die Beethoven und Weber mit wahrer Inbrunst ins Herz schließen. Er wird durch seinen Lehrer Lesueur in seinen progammatischen Neigungen bestärkt und studiert bei einem Deutschen aus Beethovens Kreise, Reicha, die Harmonie; er muß dieses Gebiet stark vernachlässigt haben, denn er hat es nie auch nur einigermaßen beherrscht, und seine späteren heftigen Invektiven gegen die Fuge erklären sich zu einem guten Teil aus Mangel am Können. Um so eifriger vertieft er sich in die Probleme der Instrumentation, bei denen ihn kein Lehrer, um so mehr aber die Partituren Glucks, Beethovens und Webers anregen; er findet in ihr unendliche Schätze zu heben, zugleich das eindringlichste Mittel zur Aussprache seiner Ideen. Er bewirbt sich fünf Jahre hintereinander um den Römerpreis, der ihm den Stempel staatlicher Anerkennung und ein paar sorgenfreie Jahre bringen soll; endlich nach unendlichem Ärger, für den er wohl mit Recht die verrottete Pariser Bureaukratie verantwortlich macht, erhält er ihn und m u ß nun nach Italien, da er sich eben mit der schönen und koketten Pianistin Camilla Mooke (der späteren Frau Pleyel) verlobt hat. Italien, damals womöglich noch musikärmer wie jetzt, wird ihm zur Qual; er nennt Rom eine „musikalische Kloake“ und das französische Pensionat auf dem Monte Pincio eine „akademische Kaserne“; dazu quält ihn begründete Eifersucht, er brennt durch, entlobt sich, kehrt verbissener als je zurück. Ehrgeizig und von seinen Idealen durchdrungen, erlebt er mit seinen Kompositionen ein Mißgeschick nach dem anderen, wenigstens in der Heimat; in Deutschland dagegen findet er fast überall warmes Verständnis, ja begeisterte Aufnahme, und vielleicht sein größtes Glück ist es, daß Franz Liszts unwiderstehliche Persönlichkeit mit wahrem Glaubenseifer für

ihn eintritt. Selbst in Ungarn, in Rußland dirigiert er mit Erfolg; aber sein Herz hängt nur an Paris, und in Paris hat er fortwährend mit Bosheit und Unverstand zu kämpfen, selbst wenn er offizielle Aufträge erhält. Kam es doch vor, daß eine Geldsumme, die ihm das Ministerium für lange Arbeit schuldig war, von den Beamten gestohlen wurde! Dazu kam endloses Ehe-Elend, der Tod der Frau, der Tod des erwachsenen Sohnes, eine zweite Ehe mit einem Drachen, innere Vereinsamung, schließlich neuralgische Qualen, denen er erlag, als eben eine bessere Zeit aufzudämmern schien. Aber der Erfolg seiner Oper „Die Troianer“, die in Paris 21 mal wiederholt wurde und ihn in den Stand setzte, die verhaßte Feuilletonistenarbeit aufzugeben, war nur vorübergehend; es war als müßte seine Nation erst durch furchtbare Leiden für ihn reif werden. Ein Jahr nach seinem Tode brach der Krieg los, der ihr gesamtes politisches, soziales und geistiges Leben umgestaltete; erst jetzt erkannte sie, was sie an ihm besaß, und seither ist er ihr Liebling geworden.

Im selben Verhältnis freilich geht das Ausland allmählich mit seinem Interesse für ihn zurück. Das ist begreiflich, denn die Ursachen dieses Interesses waren zu einem guten Teile relativer, ja negativer Natur. Berlioz stellte sich zu vielen Traditionen in bewußten Gegensatz; schon auf dem Konservatorium galt er als radikal; er fühlt in sich das gute Recht, seine Persönlichkeit walten zu lassen, die über den Durchschnitt wirklich weit hinausragte, und dazu bedient er sich der beiden Mittel, die ihm am günstigsten lagen, des Programmes und der Instrumentation. Nach einer ganzen Reihe von Ansätzen — Kantaten, Ouvertüren, Romanzen — nimmt er alle seine Kräfte zusammen und ermannt sich zu der phantastischen Symphonie „Episode aus dem Leben eines Künstlers“, die 1830 zum ersten Male aufgeführt wurde und ihm seinen Platz in der Musikgeschichte angewiesen hat; so viel und verschiedenartiges er auch später schrieb, in seiner Totalität ist er über diese Symphonie nicht hinausgekommen. Sie zeigt alles, was er besitzt: musikalisch die plastische, reiche, vielseitige, aber nicht eben natürliche Melodie auf dem schwachen harmonischen Grunde; persönlich die wesentlichsten Züge, die man einem Künstler wünscht: Originalität, Feuer, Klarheit, Energie. Sie besitzt fünf Sätze und trennt sich damit von der Konvention; die einzelnen

Sätze jedoch sind so gebaut, als hätte der Komponist geradezu Angst, sich von den überlieferten Regeln zu trennen. Ein jeder hat nach dem Gesamttitel noch eine Spezialüberschrift („Der Bal“, „Szene auf dem Lande“ usw.), und überdies eine ausführliche Erklärung mitbekommen; Berlioz hält es durchaus für nötig, seinen Hörer genau über seine Intentionen zu informieren; von dem Goethischen „Bilde, Künstler, rede nicht! nur ein Hauch sei dein Gedicht“ ist diese Kunst am denkbar weitesten entfernt. Seine Programme sind ihm vielfach übel genommen worden; man rückte ihm mit den Gemeinplätzen der „Soll- und Darf-Ästhetik“ zu Leibe, andere verteidigten ihn dann wieder, und bis auf den heutigen Tag werden namentlich in Deutschland, wo man für den Zank um des Kaisers Bart immer sehr viel Zeit hat, Ströme von Tinte über die Doktorfrage vergossen, ob die Programm-Musik berechtigt sei oder nicht — als ob es nicht lediglich darauf ankäme, ob eine Musik gut sei, worüber ihre Vorworte wirklich nicht mitentscheiden. Tatsächlich hat Berlioz auf viele gewirkt, die seine Vorworte nie gelesen haben; und von seinen Gegnern nahmen viele das Programm nur zum Vorwand, weil sie nicht eingestehen wollten, daß sie in Wahrheit durch sein blendendes Kolorit, seine kühnen Kontraste und sein rücksichtsloses Draufgehen eingeschüchtert waren. — Natürlich schrieb er weiter mit Programmen, und seine zweite Symphonie „Harold in Italien“ spiegelt Stimmungen und Eindrücke wieder, die angeblich Byrons gemütskranker Held, in Wahrheit Berlioz selbst im Süden erlebt hat. Sie hat natürlich nichts mit den üblichen Schilderungen von Ruinen und Karneval, Barkengeschaukel und Tarantellen zutun; Berlioz war eben keine preisgekrönte Null; er repräsentierte seinen Helden in einer bestimmten Melodie, sogar einem bestimmten Instrument, der Bratsche (für die ihn Paganini, sein glühender Verehrer, um ein Konzert gebeten hatte), und malt nun mit der ganzen Glut des Orchesters seine Träumereien, Grübeleien und Leidenschaften, anderseits seine Empfindungen bei charakteristischen äußeren Vorgängen: einer Serenade des primitiven Bergsohnes, einem Abendgebete vorüberziehender Pilger, einer Orgie wüster Briganten. Das alles klingt romantisch, ist aber so groß gedacht und so wahr empfunden, daß es wohl den Widerspruch aber nicht das Hohnlächeln aufkommen läßt und sich gewiß länger halten würde, wenn die thematische Er-

findung gleichmäßiger wäre; so aber folgt in der Serenade auf das höchst charakteristische Pfeifenmotiv ein recht banales Lied des englischen Hornes, und im Finale begreift man nicht recht, warum sich diese Geigen und Posaunen so fürchterlich aufregen. — Noch größer ist die Ungleichheit in der dritten, „dramatischen" Symphonie, die durch Shakespeares Romeo und Julia angeregt ist und Gesangnummern, Soli wie Chöre, zwischen die orchestralen Partien mischt; die vierte und letzte, „Symphonie funèbre et triomphale", ist für einen äußeren Anlaß geschrieben und bereits ziemlich verschollen. Dagegen spielen seine beiden größten Vokalwerke noch immer eine Rolle, das dreichörige, stellenweis polyphone Tedeum und das sehr viel inhaltreichere, sensationell instrumentierte Requiem. Es war für eine offizielle Feier in einer der stattlichsten Kirchen von Paris geschrieben; Berlioz, dem von jeher die Masseneffekte der Blasinstrumente besonders prickelnd in den Gliedern steckten, machte sich hier den Spaß, an den vier Ecken den an sich schon sehr kompakten Hauptorchesters noch je eine Gruppe von Blechinstrumenten aufzustellen, so daß sich im „Dies irae" die fünf Orchester alle Auferstehungsrufe des jüngsten Gerichtes zuschmettern sollten. Auch hier hat man über die ästhetische Berechtigung eines solchen Abenteuers hin und her gestritten, anstatt ganz einfach die Komposition zu analysieren und festzustellen, daß dasjenige, was alle dieser Trompeter rc. zu blasen haben, thematisch fast nichtig ist und mehr an einen biederen Postillon als an das jüngste Gericht erinnert; der persönliche Feind des Komponisten, der einmal sagte, die eine Posaune in Mozarts „Tuba mirum" bedeute mehr als alle jene Blechorchester mit ihrem Dutzend Pauken zusammengenommen, war zwar ein arger Banause, aber er hatte diesmal in der Sache Recht. Dennoch ist der materielle Effekt ungeheuer, und namentlich bei Konzertaufführungen pflegt man mit einem gewissen Stolz zu registrieren, daß verschiedene Damen ohnmächtig geworden sind. Der reelle Wert des Requiem liegt natürlich nicht in solchen Spektakelstücken, sondern in den musikalisch erhabenen Partien des Lacrymosa, des Sanctus und sonst; das ganze Werk aber zeigt trotz seiner Chöre und Tenorkantilenen, daß Berlioz durch und durch instrumental empfindet. Was Schumann einmal von Meyerbeer sagt, daß er auch die Singstimme instrumental behandele, trifft vielmehr auf Berlioz zu;

jener war vielseitig genug gebildet, um den Sänger wirklich singen zu lassen — man denke nur an solche Extreme wie den Pagen in den Hugenotten und die Fides im Propheten —, Berlioz dagegen verwendet sie zumeist klanglich, gruppiert sie unter sich und mit dem Orchester oder dessen Teilen zu neuen, meist wirksamen Gebilden und schafft damit seiner Palette immer reichere Zufuhr. Es war nur die Konsequenz dieser Art und Weise, wenn er später in einer symphonischen Orchesterdarstellung von Aeneas' Jagd die Elementargeister A-O singen ließ; nur auf den Klang kam es ihm an, und die Bedeutung des Wortes im Gesang war ihm im Grunde ebenso nebensächlich wie das Wesen der Stimme selbst. Daran ändert die Tatsache nichts, daß sein beliebtestes Werk die Singstimmen sehr ausgiebig beschäftigt. Als junger Mann hatte er acht Szenen aus Faust komponiert, die er in reiner Verehrung mit einem bescheidenen Brief an Goethe schickte und die natürlich der viehischen Bosheit Zelters zum Opfer fielen; später fügt er andere Szenen hinzu und verarbeitete das Ganze zu einem oratorienartigen Gebilde „Fausts Verdammnis". Sein Text hielt sich im wesentlichen an Goethe, nur daß er dessen Schluß ungerecht fand; daher ließ er Faust zur Hölle fahren und beschenkte — bei der bekannten Vorliebe der Musiker für die kleinen Schneiderinnen — Gretchen mit einer Apotheose. Seine Popularität verdankt das Werk natürlich in erster Linie dem Goethischen Gedichte, das eben durch keine Musik totzukriegen ist und schließlich zur Folge hatte, daß man diesen durchaus konzertmäßigen Absud auf die Opernbühne transportierte, dann aber auch seiner reichen melodischen Erfindung und dem bunten Wechsel seiner lebendigen Effekte. Unter diesen sind wieder die wesentlichsten instrumental; wenn Faust einschläft, umgaukeln ihn Sylphiden mit Gesang und Tanz; und wie der junge Komponist in der höchst geistreichen Orchester-Phantasie über Shakespeares Sturm gelegentlich die Luftgeister wundersame Akkorde singen ließ — noch dazu auf italienisch! also für die meisten Pariser unverständlich —, so bilden auch hier die romantischen Hauchwesen mit ihrer Kantilene, ihren Harmonien und Stakkati einen Teil des Orchesters, bis dieses allein übrig bleibt und den gedämpften Tanz anstimmt, der musikalisch den Höhepunkt des ganzen Werkes bildet. Ein andermal läßt Berlioz die Irrlichter Menuett tanzen, ein andermal Fausten durch

Ungarn reisen, damit der Rakoczy-Marsch angebracht werden kann; instrumental klingt ferner der Chor in Gretchens Verklärung; und wenn er sich bei Faustens Höllenfahrt (einer Tochter der Wolfschlucht) längere Zeit in Swedenborgs Teufelsprache, also in unartikulierten Lauten ergeht, so gehört dies ebenso wie das kurz hervorgestoßene „Ha!“ nach Mephistos Ständchen in das Gebiet jenes A-O der symphonischen Jagd. In Auerbachs Keller, wo die Lieder als solche indifferent sind, aber von unerhörten Pfeifereien hoch und tief umspielt werden, rotten sich die Studenten schließlich zu einem Geheul zusammen, das mit seinen Einsatzfolgen — von wirklicher Polyphonie ist natürlich keine Rede — und seiner unablässigen Wiederholung des Wortes „Amen“ die Fuge parodieren soll; auch da geben die Stimmen nur eine Farbe mehr, und ohnehin waren für Berlioz die Begriffe Fuge und Orgel unzertrennlich. Rein koloristisch wirken auch die gleichzeitigen Chöre der Studenten und Soldaten, schon weil wegen ihrer rhythmischen und sprachlichen Verschiedenheit — die Studenten singen lateinisch — kein Wort verständlich ist. Wohl kommen daneben in den Solopartien einige abgerundete Kantilenen vor, allein sie treten gegenüber dem bunt schillernden Ensemble zurück; hat doch nicht einmal Gretchen eine ordentliche Melodie erhalten, denn ihr „König in Thule“, für den sich Berlioz einen „gothischen Stil“ ausdachte, ist künstlich, archaisierend, steif, und charakterisiert sie als so schläfrig wie der Franzose sich nun einmal die deutschen Mädchen vorzustellen pflegt. So ist das ganze Werk mehr symphonisch als vokal; es gehört in eine Gruppe mit jener Phantasie über den Sturm, die Berlioz selbst mit anderen Stücken ähnlicher Bauart als Monodrama Lelio an die „phantastische Symphonie“ angegliedert hat, und mit „Romeo und Julia“, die trotz aller Soli und Chöre von ihm selbst als Symphonie bezeichnet worden ist. Wie fern ihm die eigentliche Vokalmusik lag, sieht man am besten daran, daß von seinen Sologesängen kein einziger selbst in den liedwütigsten Kreisen Platz greifen konnte, nicht einmal Die Gefangene, deren Melodie unmittelbar aus Viktor Hugos reizvollem Gedicht erwachsen ist; sie ist recht kurzatmig und banal ausgefallen — wieder einmal liegt der Schwerpunkt in dem angeblich begleitenden Orchester. Besonders unglücklich aber war Berlioz, wenn er den vielbeneideten Theaterlorbeeren nachjagte. Seine erste ausgeführte Oper, Benvenuto

Cellini, ein Werk, in dem es, wie er später nicht ohne Stolz bemerkte, „verteufelt vivace“ zugeht, wurde in Paris ausgepfiffen und hat auch im Auslande trotz vielfacher Bemühungen einzelner Verehrer keinen eigentlichen Anhängerkreis gewonnen; das ist erklärlich, obgleich es schon durch den Römischen Karneval weit über den damaligen Durchschnitt hervorragt: es ist eben für die Masse zu gewählt und für die Elite zu konventionell, denn formell konnte sich Berlioz von der Nummernoper noch weniger emanzipieren wie von der mehrsätzigen Symphonie. Auch fehlt ihm trotz aller Versuche die für jenen Stoff so notwendige Gabe des musikalischen Humors; das ist umso seltsamer, als er sie persönlich in einem Grade besaß, der seine Schriften und seine Privatbriefe zu einer höchst amüsanten Lektüre macht. Diese ist auch literarisch wie historisch lohnend, denn sie gibt ein Bild der Zeit; und soviel er auch in seinen Memoiren zusammengelogen hat, schließlich lernt man aus ihnen doch sein Leben und ein ganzes Stückchen Europa von damals kennen. — Seine Verkennung der eigenen komischen Kraft und seine Liebe zu Shakespeare veranlaßten ihn, aus „Viel Lärm um Nichts“ eine Dialogoper Beatrice und Benedict zu schmieden, in der nur eine Nummer, das lange, gleichmäßige Frauenduett, einige Musik enthält; in seiner letzten Periode — er war durch schwere Leiden zeitig zum Greise geworden — versucht er dasselbe Kunststück an Vergil, den er immer noch für einen Dichter hielt, und schrieb die beiden Opern „Trojas Eroberung“ und „Die Trojaner in Karthago“, die dann in eine zusammengezogen am lyrischen Theater in Paris ein kurzes Dasein fristeten. Nur einzelne Nachzügler der Berliozbewegung, die vor einem Menschenalter als Sturmlauf gegen den blöden Klassizismus berechtigt war, halten in einer Art von Neukonservatismus, der sich selber fortschrittlich dünkt, ausdauernd an ihnen fest. Der Historiker wird diesen Leuten Dank wissen, denn er wird stets den großen Phantasten anerkennen, der, unbekümmert um jede Virtuosität und überhaupt um jede äußere Rücksicht, mit heißer Passion den steilen Weg zu seinem Ideale erklomm und künftigen Geschlechtern manches Feld wo nicht erschlossen, so doch gezeigt hat; im praktischen Kunstleben, das Hammer oder Amboß sein will und selbst über seine größten Wohltäter erbarmungslos hinwegschreitet, wenn sie ihm nicht ewige Gesetze zu diktieren verstehen, ist seine Rolle

bis auf ein paar bescheidene Reminiszensen ehrenvoll ausgespielt.

18. Denn zu jenem revolutionären Sturmlaufe gehörten 18.
andere Kräfte als sie dem, trotz radikaler Neigungen im Grunde doch korrekten und etwas ängstlichen, Franzosen zur Verfügung standen. Um die zähe Mauer des akademischen Konventionalismus definitiv zu durchbrechen, dazu bedurft es eines Menschen, der mit dem frischen Mute zur Konsequenz das sieghafte Bewußtsein der eigenen Unwiderstehlichkeit vereinigte; beides fand sich in dem originellsten und genialsten Virtuosen, den das neunzehnte Jahrhundert hervorgebracht hat, in Franz Liszt (1811 bis 1886).

Geboren in einem deutsch-ungarischen, damals noch nicht magyarisierten Dorf nahe der österreichischen Grenze, von einem Vater aus gesunkenem ungarischen Kleinadel und einer deutschbürgerlichen Mutter, in Wien und Paris erzogen, soweit bei dem sensationerregenden Wunderkinde von Erziehung die Rede sein kann, ward er bei Zeiten jener weltmännisch-elegante Typus des internationalen Menschen, für den er sich in Wahrheit immer angesehen hat und den das „ich bin ein Fremdling überall" sehr viel weniger kümmert als das „ubi bene, ibi patria". Mit dem Magyarentum hat er zwar zeitlebens wohlweislich kokettiert, und eine gute Dosis asiatischen Temperamentes lag ihm auch vom Vater her im Blute; aber ihn zu einer Nationalgröße zu stempeln wollte auch den chauvinistischsten Heißspornen nicht gelingen, und ihre Sprache beherrscht er weniger gut als die deutsche oder gar die französische, die ihm das beliebte Verkehrsidiom blieb. Denn nachdem er schon als Kind unerhörte Triumphe am Klavier gefeiert hatte (was freilich von einem Kusse Beethovens erzählt wird, ist Fabel), brachte ihn der Vater nach Paris, wo sogar eine Oper des Wunderkindes, „Don Sancho oder das Liebesschloß", aufgeführt wurde, nach den Berichten zu schließen, ein schwächliches Machwerk, dessen Partitur übrigens bei einem Theaterbrande zugrunde ging. Hier ward nun die musikalische Ausbildung vollendet, die gesellschaftliche Stellung gewonnen; und in den Jahren, wo der Jüngling den eigentlichen Grund für seine Zukunft legt, bemühte sich Liszt durchaus ein Pariser zu werden. So behielt er die Sprache und die Umgangsformen, die er freilich durch seine persönliche Noblesse noch zu verfeinern wußte; seine Begabung jedoch hatte

ihn zu anderen Dingen prädisponiert. Derselbe feurige, feinsinnige und vielseitige Geist, der ihn an seinem Klavier ungeahnte Anschlagsnuancen und Erweiterungen der Technik entdecken ließ, der ihn zu einem Improvisator ohne Gleichen machte und ihm früh den völligen Sieg über die leuchtenden Sterne des damaligen Konzertlebens eintrug, befähigte ihn auch zum vollen Verständnis für die verschiedenartigsten musikalischen Produktionen aller Richtungen, und diese intelligente unparteiische Aufnahmefähigkeit, die der universalen Ausgiebigkeit seines Charakters entspricht, ist sich in allen Perioden seines Lebens gleich geblieben. Überall hat er für andere gewirkt, und überall hat er das musikalisch wertvolle zu erfassen und zu schätzen gewußt. Seine Reisen, die mit ihrer enthusiastischen Wirkung auf alle Menschengattungen in neuerer Zeit nicht ihresgleichen haben und an die Triumphzüge stürmender Eroberer oder fanatisierender Wanderpropheten erinnern, brachten ihn durch die verschiedensten Länder Europas; da war es natürlich, daß er schließlich in Deutschland haften blieb, wo sein Musiksinn zwar nicht die reichste und reproduktiv beste, aber unbedingt die gesündeste Nahrung erhielt; er verbrachte hier die besten Mannesjahre und machte die große innere Wandlung durch, die den ruhmsüchtigen Virtuosen zu einem ernsthaft arbeitenden Künstler erhob. Er hatte alles gewonnen, was das Leben an äußeren Erfolgen gewähren kann: Ruhm und Besitz, Fürsten- und Frauengunst, soziale Stellung und persönliche Macht, die Freundschaft der Besten und, was vielleicht ebensoviel wert ist, der Haß des Gesindels war ihm im höchsten Maße zuteil geworden; und noch war nicht abzusehen, daß es auf dieser Bahn je abwärts gehen würde, im Gegenteil, sie schien in immer schwindelndere Höhen zu führen. Er aber wußt es besser; sein Leben war zu viel wert, als daß er es mit Klavierspiel hätte ausfüllen wollen. Im Kulminationspunkte des Glanzes schwenkt er plötzlich ab, zog sich — natürlich mit einer „Freundin" — in die Stille einer kleinen Stadt zurück und lebte fortan, unter steter Arbeit an seiner literarischen Ausbildung, den beiden Aufgaben, die er als seine wichtigsten erkannt hatte: der Förderung des gesamten Musiklebens und der eigenen Komposition.

Auf beiden Gebieten hatte die Jugendperiode Vorstudien geliefert. Einerseits nahm er mit leichtester Adaptationsfähigkeit die verschiedensten Anregungen in sich auf; als ihm z. B. in

den seichten Pariser Bummeltagen der mehrfach genannte Russe Wilhelm von Lenz zum ersten Male Weberische Klavierwerke vorlegte, verstand er sie sofort; anderseits war er zu sehr ausgesprochene Individualität um nur wiederzugeben, was andere erfunden hatten, und die Phantasien über fremde Themen, in denen eigene und fremde Arbeit verschmolz, führten zeitig zu selbständigen Versuchen In seiner zweiten, besten Periode wurde nun das alles, wo nicht vertieft, so doch verbreitert und veredelt. Vor allem ging er mehr und mehr über das Klavier hinaus, so sehr auch dessen Bau und dessen Bedeutung durch ihn gefördert war. Er übertrug zwar für den Tastenapparat was ihm irgend gefiel, von der Bachischen Orgelfuge und Beethovenischen Symphonie bis zum Zigeunertanz und Neapler Volkslied; aber eben dieser potenzierte Farbensinn, der ihn befähigte, selbst den Hammerschlag des Pianoforte unendlich zu kolorieren und neben dem rein pianistischen Spiel das orchestrale zu schaffen, trieb ihn zum Orchester und ließ ihn einerseits eine neue Art der Instrumentation erfinden, anderseits eine Dirigentenstelle annehmen. Natürlich war seine ungebändigte Natur nicht für die regelmäßige Tätigkeit eines Beamten geschaffen; aber der kunstsinnige Hof zu Weimar nahm ihn in „außerordentliche Dienste", so daß er das Musikleben leitete ohne sich von dessen Kleinlichkeiten berühren zu lassen; außerdem rief er den Allgemeinen Tonkünstlerverein ins Leben, der den Neuen jeder Richtung Gelegenheit geben sollte sich hören zu lassen und wirklich auch neben vielem Schund einzelne Goldkörner zu Tage gefördert hat. Liszt selber ist es zu verdanken, wenn nicht nur manche Größen der Vergangenheit, z. B. Schubert und der vielverlästerte „letzte" Beethoven, in ganz anderem Umfange als vorher zu Gehör kamen, sondern auch die bedeutendsten Zeitgenossen von Schumann und Berlioz bis zu den feinsinnigen Liederkomponisten Franz und Cornelius sich Bahn brechen konnten; vor allem aber hat er dem geistig Mächtigsten und daher mit der schonungslosesten Wut Verfolgten, Richard Wagner, gegen jeden Widerstand mit einer Selbstaufopferung geholfen, die zu den schönsten Betätigungen ritterlicher Freundschaft gehört und in ihrer Art wie durch ihre Folgen etwas Monumentales hat. — Dieses Prinzip, anderen mit künstlerischen, persönlichen und materiellen Mitteln in den Sattel zu helfen, hat er denn auch in seiner letzten Periode, ja bis an

sein Lebensende durchgeführt. Im Jahre 1858 legt er wegen akuter Theaterintrigen, denen Cornelius' hübsche Oper „Der Barbier von Bagdad" zum Opfer fiel, und wegen sonstiger persönlicher Klatschereien sein Amt in Weimar nieder, wo er natürlich nie ersetzt werden konnte; doch kehrt er von seinen Reisen immer wieder dorthin zurück, um als Privatmann musikalischen Hof zu halten und das Konzertleben nach wie vor zu leiten; seine Reisen führten ihn nun regelmäßig nach Rom, wo jene polnische Maitresse, eine Fürstin Wittgenstein, sich niedergelassen hatte und ihn nach einigen Jahren zwang, den Pfaffenrock anzuziehen, damit sie keine Nachfolgerin erhielte. Die Sorge war unnütz, denn er hat an ihr bis zu seinem Tode gehangen, während er die Mutter seiner drei Kinder, eine in Paris mit dem Grafen d'Agoult verheiratete Frankfurterin, aus „Müdigkeit", wie er selber sagt, verlassen hatte; allerdings stand er damals erst am Anfange der zwanziger Jahre. Die Polin aber hat ihm überhaupt geschadet; wie sie ihn in Weimar und später in Rom oft lächerlich machte, so hat sie sogar seine Schriften verfälscht. Denn auf sie ist es zurückzuführen, wenn sein Buch über Chopin lange Hymnen auf Polen nnd namentlich auf die Toiletten der Polinnen (nebst obligaten Ausfällen gegen die Russinnen) enthält; ja selbst den Antisemitismus, den er verachtete nnd sogar an Wagner tadelte, hat sie in die zweite Auflage seines Buches „Über die Zigeuner" einzuschmuggeln gewußt. Sie war persönlich jüdischer Herkunft.

Künstlerisch bedeutet diese letzte Periode mehr die Auflösung als die Fortsetzung der ersten. Hatte die erste fast nur pianistisches Blendwerk erzeugt, das dennoch den entsprechenden Werken eines Thalberg und anderer Tastenkunstreiter eben durch seine geistreichen individuellen Züge weit überlegen war, so sollte die zweite der Welt zeigen, was der reife Mann sich eigentlich dachte. Die ungeheure, aber verrauschende Wirkung seines persönlichen Spieles sucht er mit den farbenprächtigen Reizen seines Orchesters festzuhalten; wichtiger ist seine durchgreifende Neuerung auf dem Gebiete der Form. Man mag noch so schnell bereit sein, für sein Aufgeben der altgeheiligten Symphonie und Ouvertüre seine mangelnde Schulung verantwortlich zu machen; sicher ist, daß diese Formen erschöpft waren und für seine Ideen nicht paßten. Sein feuriger Geist verlangte

überall nach Freiheit; jene strengen Responsionen hätten ihn wie eine Zwangsjacke gequält. Er war fast bei jeder Komposition durch ein äußeres Bild, eine poetische Vorstellung angeregt; und jene Hauptsätze, Seitensätze, Durchführungen usw. hatten ihren Bestand und ihre Gruppierung durch sich selbst. So erfand er die symphonische Dichtung, die ein oder zwei Themen in völliger Freiheit nur nach Maßgabe der ideellen Vorstellung und der klanglichen Wirkung verarbeiten; und diese Themen selbst sind gewöhnlich keine abgerundeten, festen Melodien, sondern kurze, andeutende, allgemeine Motive: ihr fragmentarisches Wesen entspricht ihrer rapsodischen Verarbeitung. Allerdings hat Liszt zweimal den Titel „Symphonie" verwertet, und man darf diese beiden Pseudosymphonien sogar als seine Hauptwerke neben den zwölf symphonischen Dichtungen der Weimarer Zeit bezeichnen. Aber schon durch ihre Form zeigen sie genau wie durch ihre Programme, was es mit ihnen in Wahrheit für eine Bewandtnis hat. Die motivreiche Faust-symphonie besteht aus drei Charakterbildern, deren jedes ebenso episodisch erzählt wie die symphonischen Dichtungen; der Chorus mysticus am Schlusse ist unorganisch angehängt — an den Mephistosatz! — und kann auch wegbleiben: welch' ein Unterschied gegen Beethovens Neunte! Auch hier wird der Chor durch ein Tenorsolo unterbrochen, das mit den Worten „das Ewigweibliche" die liebliche Gretchenmelodie des Adagio intoniert; die Wirkung ist stark, steht aber in völligem Gegensatze zu Goethe, für den Gretchen nichts weniger als die Personifikation des Ewigweiblichen, vielmehr nur eine aus dem unendlichen Haufen der Büßerinnen ist; Liszt war eben noch galanter als Berlioz. Vollends die Dante-Symphonie besteht nur aus zwei Sätzen; der erste, der die Schrecken der Hölle schildern soll, läßt der üblichen langsamen Einleitung einen schnellen Satz folgen, der aber in der Mitte durch ein schmelzendes Adagio von beträchtlichem Umfang — die Erscheinung der Francesca von Rimini — unterbrochen wird; der zweite ergeht sich in freien Phantasien, nicht ohne mechanische Wiederholungen und einen Exkurs ins Polyphone, um in ein verklärtes Magnificat mit Frauenchor zu münden, das mit seinen Folgen reiner Dreiklänge und seinen lichten Harfenklängen die Erlösung aus dem verzehrenden Fegefeuer und den Ausblick auf die paradisische Himmelsglorie andeuten soll. Das alles hat mit der Symphonie nichts

zu tun, und wenn man will, so mag man darauf bestehen, daß seine zerpflückte Schreibart, seine Gewohnheit, ein Stückchen neben das andere zu setzen und keines durchzuführen, wohl einen Protest gegen die alte Form, aber keine positiv neue bedeutet; indessen, wenn er auch auf seinen symphonischen Spaziergängen alle fünf Minuten eine andere Richtung einschlägt, nicht ohne manchmal rückwärts zu laufen, so wird man immer zugeben müssen, daß er damit den Weg in die Freiheit gezeigt hat, auf dem nun ein jeder zeigen kann, ob er sie verdient oder nicht. Ebenso kann man ihm inhaltlich vorwerfen, daß er seine Stoffe oberflächlich behandelt, daß er mit den gewaltigen Namen nur so um sich wirft, als wenn es Kleinmünze wäre (man denke nur an Titel wie Faust, Dante, Hamlet, Tasso, Prometheus, Orpheus, die Ideale usw.); daß er auftritt als umfaßte sein Geist die ganze Welt, während er in Wahrheit deren tieferen Problemen mit liebenswürdiger Unbekümmertheit auswich; immerhin läßt sich nicht leugnen, daß die Musik als Künderin seelischer Vorgänge in ihm einen neuen, durchaus fähigen und eigenartigen Vertreter gefunden hat und daß er mit den hauptsächlich koloristischen Mitteln, die er sich selber anfertigt, mancherlei Dinge erzählt, die vor und neben ihm niemand gesagt hat. Das gilt nicht nur vom Orchester, sondern auch von den wenigen selbständigen Klavierwerken, den Harmonies poétiques et religieuses, einzelnen großen Etuden, den ersten zwei Bänden der Années de pèlerinages; auch seine einzige Sonate „An Robert Schumann" gehört hierher, die natürlich ihren Titel ebensowenig wie die Symphonien verdient und diesen vermutlich nur deshalb erhalten hat, weil außer der Persönlichkeit, der sie gewidmet ist, dem Autor gerade nichts Konkretes in den Sinn kam. Überall malt er hier Stimmungen; mag er noch so flüchtig malen, er ist aufrichtig und eigenartig, und wenn auch der posierende Pianist überall zur Geltung kommt, so zeigt er doch immer ehrlich, was er empfindet. Daher nehmen denn überall diejenigen Stücke eine besondere Stellung ein, in denen das angeborene, durch keinerlei moderne Bildung oder Halbbildung überwucherte Temperament zum Durchbruch kommt; jene Dosis echten Magyarenblutes, das sich in den halb melancholischen, halb ausgelassenen Ungarischen Rapsodien austobte, zeigt sich als wahrhaft asiatischer Fanatismus in der losgelassenen Wut des Mazeppa und der Hunnenschlacht. — Diese beiden

Elemente, das Magyarentum und das Pianistentum, waren es, die in Liszts Wesen überwogen; als drittes kam sein Katholizismus dazu, der in der dritten Periode die Oberhand behielt. Es ist bis heute nicht festgestellt, ob er mehr als Frömmigkeit oder als Bigotterie aufzufassen ist; der Kirche war das gleichgültig, sie macht es ihren Bekennern sehr leicht. Sicher waren für Liszts Kirchenmusik, zu der das Magnificat der Dantesymphonie bereits den Übergang bildet, äußere Motive mindestens ebenso maßgebend wie innere. Wie er Rom nicht aus heißer Sehnsucht nach dem Süden aufsuchte (für die herrliche Landschaft mit den Ruinen des Forum und dem Palatin, auf die sein Fenster im Francisca-Kloster die Aussicht bot, hatte er gar keinen Sinn), wie er in den geistlichen Stand aus recht weltlichen Motiven trat, so zog ihn auch zur Kirchenmusik weniger die Inbrunst des Glaubens als die Wollust des Weihrauchs. Das dekorative Element des katholischen Kultus bezauberte den großen Dekorateur; die unbestimmten Schwärmereien der Jugend fanden nun im Heiligenkultus und Erlösungstraum einen begrifflichen, faßbaren Halt; und wie auf die Harmonie des Altertums die Spannkraft des Mittelalters und der Frührenaissance folgte, die dann ihrerseits von der blendenden, erotisch-bigotten Virtuosität des Barock abgelöst wird, so kam nach Mozart Beethoven, nach Beethoven Liszt. Seine Psalmen und Messen, Kirchenhymnen und Gebete (wie Pater Noster und Ave Maria), sein Franz von Assisi und seine Heilige Cäcilia, namentlich aber seine beiden großen Oratorien, von denen die Heilige Elisabeth sehr viel mehr Schwungkraft enthält als der spätere und stellenweise bereits in Verwesung übergehende Christus, sind die rechten musikalischen Vertreter jenes Jesuitenstils, der im 17. Jahrhundert die Herrschaft über die bildenden Künste des Südens an sich riß und mit seiner stupenden Virtuosität noch heute regieren würde, wenn er nicht an der glaubenstarken und vernunftgetragenen Kraft des protestantischen Nordens, vor allem an der holländischen Malerei, seinen Meister gefunden hätte. Der Jesuitenstil schwelgt in Reichtum und Üppigkeit, in greller Farbe und kostbarem Material, in grenzenloser Verfältelung und Ornamentik; er kümmert sich nie um Inhalt und Proportionen, sondern die Wirkung ist ihm alles. Der Sinn, den er darstellt, ist eine blinde Devotion, die sich im Taumel atemloser Verzückung ebenso wonnig entlädt

wie im Rausche gieriger Mordlust; Berninis heilige Theresa und die Greuel der Gegenreformation mögen etwa diese Extreme symbolisieren. All diese Rauschempfindungen, von der schmachtenden Hysterie bis zum waffenklirrenden Enthusiasmus, alle getragen von der blind schwärmenden Devotion, die vermöge ihrer raffinierten Sinnlichkeit so gut mit der zügellosen Erotik Hand in Hand geht, finden bei Liszt ihren charakteristischen Ausdruck; es bedurfte seiner einzigen Persönlichkeit, um musikalisch wiederzugeben, was in jenen anderen Künsten ganze Scharen mehrerer Generationen dargestellt hatten. — Daneben hat er auch eine stattliche Reihe weltlicher Gesänge geschaffen, sowohl einstimmige Lieder mit Klavier wie Männerchöre mit oder ohne Begleitung; in ihnen allen dominiert der Klang über die Melodie, die Farbe über die Zeichnung, die Harmonie über die Deklamation. Überhaupt war die wirkliche Melodie seine schwache Seite, und wenn er eine erfindet, was nicht sehr häufig vorkommt, so ist sie entweder kurz und gesucht wie die siegesfroh schmetternde E-Trompete der Faustsymphonie „Im Anfang war die Tat", oder etwas ängstlich wie Gretchens As-dur-Lyrik, oder böse trivial wie die Cantilene der Loreley und der „deutsche Siegesmarsch". In der Tat besteht die große Mehrzahl der fast 1200 Notenhefte, die er veröffentlicht hat, aus mehr oder weniger freien Bearbeitungen und Transkriptionen, und man hat ihm deshalb Armut der Erfindung vorgeworfen; allein wenn er nicht bloße „Klavierpartituren", d. h. getreue Übertragungen schrieb, was er nur in Ausnahmefällen tat, so durchsetzt er das fremde Objekt mit seinem Geiste und schuf so etwas Eigenes, das dem Originale zwar häufig Gewalt antat, wie in vielen Bearbeitungen Schubertischer Lieder, oft aber auch aus völliger Obskurität zu einem glänzenden Dasein verhalf, wie dem venezianischen Gondolieremotiv im „Tasso" oder den ungarischen Antiphonien in der „Heiligen Elisabeth". Wirklich steril war er nur in den etwa zehn letzten Jahren seines Lebens; was er da schrieb — und es war quantitativ sehr viel — sind marklose Tastversuche, gleichviel ob für Orchester oder Klavier, Gesang oder Orgel. Auch hier macht die Transkription, z. B. über Rubinsteins Asra, von der selbständigen Komposition keinen Unterschied. Er arbeitete bis zum letzten Atemzuge; in Bayreuth wohnt er noch wenige Tage vor seinem Tode den Festspielen bei, regte Schüler an und trug sich mit einem Oratorium

„Stanislaus", von dem er Fragmente hinterließ. Aber er hatte sich völlig ausgelebt; erst der Nachwelt war es vorbehalten, zwischen seinen ungebührlich vernachlässigten und ebenso ungebührlich propagierten Werken zu sichten. Die heilige Elisabeth zog über die Bühne, die Graner Festmesse und die symphonischen Dichtungen durch die Konzertsäle; dagegen interessieren sich für die Mehrzahl der Schubert-Verballhornungen fast nur noch die Klavierhusaren.

19. Bei Lebzeiten war er von der verbissenen Tageskritik mit Berlioz zusammen als „Zukunftsmusiker" verhöhnt worden; wie wenig die Beiden in Wahrheit trotz der persönlichen Freundschaft miteinander zu tun hatten, lehrt ein einziger Blick auf ihre Tätigkeit: der eine blieb an den altüberlieferten Formen kleben, schrieb korrekte Melodien, war jeder Virtuosität und namentlich dem Klavier abhold, arbeitete sorgsam eine beschränkte Anzahl großer Werke aus und kannte vom Eintritt der Reife an fast nur sich selbst; der andere verlachte alle akademische Form, blieb zeitlebens auch im Orchester und Chor ein Klaviervirtuose, der sich mit Entlehnungen und Motiven um die Melodie herumdrückte, der in überlegener Nonchalance eine Unmenge von stets neu variierten Kleinigkeiten aufs Papier warf und als Künstler wie als Mensch jederzeit für andere und in anderen lebte. Das traurigste Armutzeugnis aber stellte jener musikalische Klassizismus, der so lange den Unterricht namentlich in Deutschland beherrscht und ruiniert hat, sich selber aus, indem er die beiden „Zukunftsmusiker" mit einem dritten gruppierte, der mit ihnen nichts als den geistigen Freiheitsdrang gemein hatte, im übrigen aber ihnen in seiner ganzen Empfindungsweise, folglich auch in seiner Kunst, durchaus ferne stand: mit Richard Wagner. **19.**

Als Wagner am Abende seines Lebens auf den durchmessenen Raum in Ruhe zurückblicken konnte, entfiel ihm einmal die Bemerkung, die Werke Liszts und Berlioz erschienen ihm gleichsam als die Geburtswehen, die der Erscheinung des musikalischen Dramas vorhergingen. Auf dieses eine Resultat kam es ihm an; und den Gesamtinhalt seines unruhvollen Lebens kann man als die Schöpfung einer neuen, in sich straff geschlossenen Art des musikalischen Dramas bezeichnen, auch wenn er sich einmal in einem Anfall von launischer Pedanterie gegen diesen Ausdruck gewehrt hat.

Geboren in Leipzig 1813 als Sohn eines kleinen Beamten,

kam er durch seinen Stiefvater (einen Schauspieler) und durch allerlei Verwandte zeitig in Theaterkreise; anderseits aber ward ihm in Dresden und Leipzig eine ordentliche Gymnasialerziehung zu teil, die damals noch nicht auf öde Vaterländerei basiert war, sondern ihn literarisch vielseitig anregte und zum Verständnisse sogar antiker Tragödien befähigte. Früh begeistert er sich an Shakespeare und an den Griechen, während ihm das Latein, das ja trotz vieler Anstrengungen nie ein Drama hervorgebracht hat, herzlich zuwider war; zugleich lernt er ein wenig Klavier spielen, stümpert sich den „Jungfernkranz" zusammen und sieht mit scheuer Bewunderung zu Weber auf, dem er eine Zeitlang täglich begegnet; zu eigenen musikalischen Versuchen kommt er aber durch das Drama, nicht umgekehrt. Das Versemachen stellt sich bei jedem deutschen Knaben früher oder später ein; zu einem Schäferspiel, das Wagner versuchte, wollt er sich die Musik selber machen, und so ging er zum Leipziger Thomaskantor Weinlig in die Lehre, bei dem er sogar die Fuge erlernt zu haben behauptet. Nun entstand natürlich eine ganze Reihe Kompositionen, von denen einige Konzertouverturen in Leipzig ohne besondere Wirkung aufgeführt wurden; was aus seinen Jünglingsjahren bekannt geworden ist, Klavierstücke und jene C-dur-Symphonie, die er kurze Zeit vor seinem Tode wieder hervorsuchte und wahrscheinlich zum Zwecke der Aufführung retouchierte, zeigt keine Spur von Selbständigkeit oder von irgend welchem Talent. Nicht anders steht es mit seiner ersten abgeschlossenen Oper „Die Feen", der schon manche dramatische Versuche mit und ohne Musik vorausgegangen waren; er hatte sich nach einem Gozzischen Märchen eine phantastische Handlung in Verse gebracht und diese nach dem damals üblichen Schema schnell komponiert, ohne an etwas anderes als an einen Theatererfolg zu denken. Es kam jedoch zu keiner Aufführung, und erst nach seinem Tode hat aus spekulativen Gründen ein deutsches Hoftheater durch eine solche sein Andenken beleidigt. Die nötige praktische Routine hatte er sich an dem kleinen Theater zu Würzburg angeeignet, wohin der 20jährige durch seinen Bruder als Korrepetitor bugsiert worden war; eben damals begann er mit gleicher Unreife seine Schriftstellerei, die er später mit gleicher Gerechtigkeit beurteilte. Nun kam eine Periode unsteter Kapellmeisterei an allerlei Schmieren, in Magdeburg, Königsberg, Riga; einmal bringt er seine Oper „Das

Liebesverbot" (nach Shakespeares „Maß für Maß") zur Aufführung, aber es bleibt bei dem einen Mal. Was aus dieser Oper bekannt geworden ist, steht völlig unter dem Einflusse nicht mehr Webers und Marschners, sondern Aubers und Bellinis; so langsam entwickelten sich seine pruduktiven Keime, so wenig ahnt er von seinem Genius, so wenig hielt sein Können mit seinem Verstehen Schritt. Denn in seiner Rezeptionsfähigkeit zeigte sich sein Geist; er verstand Gluck und Mozart, er wurde den Franzosen und Italienern gerecht, er begeisterte sich an Weber, und kein schöneres Zeugnis konnt er sich ausstellen als die Tatsache, daß er sich Beethovens neunte Symphonie in Partitur eigenhändig abschrieb und fürs Klavier setzte. Denn für die Anschaffung reichten seine Mittel nicht aus; das materielle Elend war groß, und das der kleinen Theater war nicht dazu angetan es zu lindern, zumal er sich im Alter von 23 Jahren mit einer einfachen Schauspielerin, Minna Planer, verheiratete. Sie hat ihn treu geliebt und die schwersten Jahrzehnte mit ihm getragen; er hat ihr denn auch nie vergessen, was sie ihm in der Zeit des gesteigerten Elends geleistet hat, das auf jene wirren Kapellmeisterjahre folgte. Er trug sich bereits mit weitausschauenden Plänen und arbeitete an einer „großen" Oper nach Bulwers Rienzi; so quittiert er eines Tages seinen Posten und ging zu Schiff nach Frankreich, um in Paris sein Glück zu versuchen. Die stürmische Seefahrt, die über drei Wochen dauerte, erfüllte seine Phantasie mit der Gestalt des Fliegenden Holländers; große Eindrücke in Norwegen und England traten hinzu; alles fiebert in ihm; als ein reifer Mann zieht er in Paris ein. Hier mißglückt es ihm vollständig; das sinnlose Musiktreiben, dem er bereits entwachsen ist, widert ihn an, und dies Gefühl beruht auf Gegenseitigkeit. Furchtbar muß er den Leichtsinn büßen, mit dem er sich in diesen Sumpf gestürzt hat; er kämpft mit der Verzweiflung, ja mit dem Hunger, und während er Rienzi und den Fliegenden Holländer fertig stellen will, fristet er sein Dasein mit journalistischen Versuchen (darunter so geistvollen wie der Pilgerfahrt zu Beethoven und der Studie über Virtuos und Künstler), ja mit gewöhnlicher Handwerkerarbeit für einen Verleger: er muß beliebte Salonstücke für allerlei Instrumente setzen, und noch ist sein Klavierauszug von Donizettis „Favorita" erhalten. Daneben versucht er in einigen Romanzen für

Gesang mit Klavier das Schubertsche Lied, das er stets bewundert hat, weiterzuführen; als ob das so leicht wäre! Es mißlang völlig; seine Anlage war der Schuberts diametral entgegengesetzt und stand damals unter dem Einfluße Meyerbeers. So vollendet er endlich den Rienzi und reicht ihn in Dresden ein, wo er angenommen wird; seine Aufführung ist ein wahrer Triumph und bringt dem nunmehr 30jährigen die Rückkehr in die Heimat, dazu den königlich sächsischen Hofkapellmeisterposten, den er aus Not, zögernd, annimmt. Denn innerlich war er über den Rienzi wie über das Opernwesen bereits hinaus; der mäßige Erfolg des Fliegenden Holländers, der denn doch in Erfindung und Ausführung einen der bedeutsamsten Schritte bezeichnet, die je ein Künstler über sein bisheriges Niveau hinaus getan, zeigt ihm am deutlichsten die Kluft, die zwischen ihm und seinen Zeitgenossen gähnt. Denn so begeistert auch der Rienzi geschrieben war, er blieb doch ein grobes Effektstück, das seine Muster bei weitem nicht erreichte; wenn Meyerbeer, dem der Text gefiel, sich bei Scribe einen ähnlichen bestellte und den „Propheten" erhielt, so hat er darauf eine Musik gesetzt, die der des Rienzi an Erfindung weit überlegen ist und ihre Überlegenheit noch jahrzehntelang bewährt hat. Wagner mußte eben, um seine Größe zu zeigen, sich erst seinen eigenen Stil schaffen; das hat er als dichtender Instrumentalmusiker 1840 getan, als er seinem tobenden Unmut und seiner glühenden Sehnsucht in der grandiosen Faust-Ouvertüre Luft machte; das tat er als Dramatiker wenigstens stückweise im Fliegenden Holländer. Hier behandelt er zum ersten Male einen germanischen Stoff und, was wichtiger ist, er entnimmt ihn nicht irgend einem fremden Gedicht, sondern unmittelbar der Volkssage; er gestaltet ihn mit voller Innerlichkeit, mit wahrer Liebe zu seinen Gestalten, und es gelingt ihm, zwei dieser Gestalten, das romantische Liebespaar, musikalisch lebendig, wenn auch mit Opernmitteln, zu charakterisieren. Ihnen stehen allerdings die jammervollen Strohpuppen des biederen Baß-Vaters und vollends des unglückseligen Tenor-Bräutigams gegenüber; aber alle Schwächen werden mehr als aufgewogen einmal durch die Ouvertüre, die trotz ihrer formellen Zerfahrenheit neben jene Faust-Ouvertüre treten darf, weil sie eben solche Schätze der Erfindung ebenso mächtig ausschüttet, und durch den Chor, der im zweiten Akte sprühend lebendig, im dritten aber durch den

Kampf realer und geisterhafter Gruppen mit einer Furchtbarkeit behandelt ist, die in Wagners späterer Kunst nicht ihres Gleichen findet. — Besteht sonach dieses spät gewürdigte Werk aus sehr verschiedenartigen, ja widerspruchreichen Teilen, so hat er im nächsten, Tannhäuser, den er bis 1845 vollendete, die volle Einheitlichkeit erreicht, allerdings unter starken Konzessionen an die Oper und ihre Routine. Die Effektnoten der Sänger, ihre „Abgänge", die oft mechanische Steigerung der Tempi, die grellen Kontraste zwischen einer kirchlichen (nicht etwa religiösen) und einer erotischen Stimmung, das alles gemahnt ebenso an Meyerbeer wie der Charakter vieler Melodien, die stark aufgetragene Instrumentation, die Fanfarenmassen und der szenische Luxus; und doch, wie klein sind diese Gemeinsamkeiten gegen die Unterschiede! Die Dichtung ist nicht mehr eine gleichgültige Folie für den Komponisten, sondern ein selbständiges Gebilde, dessen Gesamtbau über die Mängel der schwächlichen Diktion hinweghilft; eine Art von feurigem Glauben weht durch das Ganze und gibt der passionierten, innerlich haltlosen, willenlos zwischen Extremen hin und her geworfenen Tannhäusergestalt um so mehr Lebenswahrheit, da sie sich von den blassen Schemen der Fürsten und Minnesänger wie von den Opernfiguren der Pilger und Sirenen plastisch abhebt. Die Anlage in drei Akten, im Fliegenden Holländer gegenüber der herkömmlichen Fünfaktigkeit mit Glück versucht, ist nun zum Gesetz erhoben; sie hat sich, aus tief liegenden Gründen, immer wieder bewährt. Die Musik selbst folgt überall dem Sinne der Verse und ist nur da schwach, wo die Konvention auf sie einwirkte, wie in Elisabeths Arie und dem kalten Liebesduett, oder wo verstandesmäßige Auseinandersetzungen sie trübten, wie in den Debatten des ersten Aktes, den Ansprachen des Landesvaters, der Deutschtümelei des Sängerkrieges; sonst spricht sie die Sprache der gewaltigen Passionen, von der bestialischen Sinnlichkeit bis zur erhabenen Inbrunst. Hier war nicht nur reiche Melodie und unerhörter Farbenglanz, sondern eine Fülle neuer Ausdrucksmittel in steter Steigerung gegeben. Und dennoch haftet ihr in der Trennung von Rezitativ und Arie noch etwas von der Nummeroper an; so fremd sie auch dem damaligen Theater gegenüber stand, die eigentliche Emanzipation von allem Herkömmlichen vollzog Wagner erst im nächsten Werke, dem Lohengrin, der wieder nach drei Jahren vollendet wurde und mehr in die Folgezeit wies als in

die Vergangenheit. Lange hat man, nachdem Wagner seine letzten Konsequenzen gezogen hatte, Tannhäuser und Lohengrin zusammen genannt als die Werke, die man eben noch vertragen konnte, weil sie so ansprechende Melodien enthielten; darin lag eine ebenso oberflächliche Beurteilung, wie wenn man Wagner und Berlioz zusammen nannte, weil sie beide ein stark besetztes Orchester liebten. Tannhäuser schließt eine Periode ab und stellt sich zum Holländer, während Lohengrin eine neue eröffnet und sich zum Tristan stellt; man wird dies Verhältnis sofort erkennen, wenn man einen Blick auf die Orchestereinleitungen wirft, die bei Wagner gewissermaßen die Quintessenz des ganzen Dramas darzustellen pflegen. Im Tannhäuser gibt's noch eine „Ouvertüre" nach klassischem, in letzter Linie französischem Rezept, mit langsamer Eröffnung und großem Allegro, dessen motivischem Hauptsatze ein melodischer Seitensatz in der Dominante gegenübersteht; wenn statt der Durchführung eine fremdartige melodische Episode eingeschoben wird und wenn nach vorschriftsmäßiger Wiederaufnahme von Haupt- und Seitensatz der Schluß etwas billig und mechanisch, aber sehr wirkungsvoll auf den ersten Anfang zurückgreift, so sind dies nur lokale Varianten der alten Form, in denen der Techniker ebenso zur Geltung kommt wie der Programmatiker. Dagegen erscheint im Lohengrin zum ersten Male das deutsche „Vorspiel", kurz, in einem Zeitmaß, mit einem, wenn auch zweiteiligen Thema, das mit seiner weit ausgreifenden Wurzel alle Entwickelungskeime in sich trägt und demgemäß nur durch die eigenen Säfte gespeist, rein dynamisch allmählich bis zur höchsten Macht und über deren Ausbruch hinweg zum Verhauchen geführt wird. Und diesem Gegensatze der Form entspricht der des Inhaltes: dort Erzählung, hier Erscheinung; dort Epos, hier Lyrik; dort eine Reihe von Vorgängen, hier eine einzige voll ausgeschöpfte Empfindung; dort Aktion, hier Vision. So auch die Dramen selbst; man kann sagen, die Geschichte der Wagnerischen Kunst ist die Geschichte seiner Vorspiele, Beweis genug, daß er nicht bloß Dramatiker war, sondern zum Glück stets auch Musiker geblieben ist. Im Lohengrin ist an Stelle der Opernnummer definitiv die poetische Szene, an Stelle des äußeren Gesetzes das innere getreten; die Arien und Finales sind verschwunden, Rezitativ und Cantilene in eins verschmolzen, die Rücksicht auf Kehlvirtuosen und ihre Erfolge gänzlich ausgeschaltet. Wohl lief

auch hier noch manche Unsicherheit mit unter; auch entspricht der Festrednerei des Sängerkrieges hier die Liedertafelei der Biedermeierchöre (in der biblischen Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ hatte Wagner seine Dresdener Männerchorerfahrungen sinngemäßer verwertet, nicht ohne ein flottes Theaterelement in die Kirche zu bringen); aber mit der Oper hatte ein solches Werk nichts zu tun. Schon die praktischen Ratschläge, die er durchaus nicht als Utopist, sondern als erfahrener Techniker für die Aufführung seiner und fremder Werke sowie für die Reorganisation von Hoftheatern und Musikschulen gab, und die natürlich an maßgebender Stelle unbeachtet blieben, zeigten ihm, daß von ihm zum Opernhause seiner Zeit keine Brücke führte; das Theater, nach dem er verlangte, fand er selbst in Dresden nicht, wo doch damals in Soli, Chor und Orchester die vorzüglichsten Kräfte zusammenwirkten, die Europa — nur Paris vielleicht ausgenommen — überhaupt besaß. Dazu kamen die Schikanen eines bornierten Intendanten und die maßlose Bosheit, mit der eine pöbelhafte Presse alles, was er leistete, in den Kot zu ziehen suchte; die Existenz wurde unerträglich; ein äußerer Zufall führte die Katastrophe herbei.

Die Revolution hatte in Paris wieder einmal ihr Mütchen gekühlt, und der deutsche Spießbürger fühlte das Bedürfnis auch diese Mode mitzumachen. An politischen Kannegießereien hatt es ohnehin nicht gefehlt; Wagner beteiligte sich an ihnen, nicht etwa als Demokrat oder, wie er es später gern dargestellt hat, als Revolutionär, sondern mit allerlei Phantastereien; wollt er doch das absolute Königtum mit der Republik vereinigen, den Monarchen nach angeblich altgermanischem Muster mit dem Volke zusammenwirken lassen, den Adel (d. h. zunächst wohl die Theaterintendanten!) und den Hofluxus abschaffen, und was dergleichen harmlose Träumereien mehr sind. Man steckte nicht umsonst im Zeitalter Friedrich Wilhelms IV., das den einzigen wirklichen Politiker Deutschlands nicht aufkommen ließ; Wagner war auf halbem Wege unsres Erdenlebens angelangt und befand sich in einer ebenso dunklen Wildnis, wie einst der große Dichter Italiens. Er hatte mit seinen Reden und Schriften niemanden beleidigt, freilich auch keiner Partei gedient; da brach im Mai 1849 in Dresden ein Aufstand los, an dem er sich beteiligte; in welcher Art, das ist nicht festgestellt; sicher tat ers ohne Gefahr für die eigene Person. Als die preußischen Soldaten kamen, ergriff

er tapfer die Flucht, und mit Recht; die sächsische Regierungsweisheit wäre fähig gewesen, ihn auf Jahrzehnte einzusperren. Er ward nun steckbrieflich verfolgt, und sein Freund Liszt, der sich damals heroisch für seine Werke abmühte, bracht ihn auch persönlich in Sicherheit, indem er ihm mittels eines pseudonymen Passes durch die verschiedenen deutschen Vaterländer bis in die Schweiz verhalf. Hier blieb Wagner bis zur Amnestie des Jahres 1861; bis auf einige Ausflüge nach Italien und einige geschäftliche Expeditionen nach Paris und London, die sehr viel Staub aufwirbelten ohne ihm für die Dauer aufzuhelfen, hat er in dieser Zeit die Schweiz nicht verlassen. Materiell kamen die Zuflüsse jederzeit reichlich, und auch an lebhafter Anerkennung hat es ihm nicht gefehlt; aber wie er trotzdem nie in geordnete äußere Verhältnisse kam — auch die Gattin entfremdet er sich durch das Verhältnis zur Frau seines Wohltäters Wesendonck —, so mußt er sich auch innerlich erst mühsam den Platz erkämpfen, den ihm das Schicksal angewiesen hatte. In dieser Schweizer Periode entstand die Summe seiner späteren Werke teils in völliger Ausführung, teils im Entwurf; hier lernt er Schopenhauers Philosophie kennen, die er als das bedeutendste Ereignis seines Lebens ansieht, in sich aufnimmt und in selbstständiger Denktätigkeit ausbaut; hier lebt er ganz ohne Rücksicht auf die Außenwelt nur seinen Idealen, schafft sich über seine geistigen Ziele Klarheit und arbeitet an seinen immer gewaltiger in die Höhe strebenden Werken, ohne auch nur die Möglichkeit ihrer Aufführung in Betracht zu ziehen.

So entstehen zuerst eine Reihe von theoretischen Büchern, in denen er seine Kunstmaximen gewissermaßen in ein System bringt; sie haben ihm mehr geschadet als genützt, denn sie sind in einem fürchterlichen Deutsch geschrieben und enthalten neben herrlichen Sätzen auch weit ausgesponnene Absurditäten. Sie gipfeln in der Forderung eines Kunstwerkes der Zukunft, das alle Künste im Drama vereinigen soll; nun hat aber Wagner zu den „bildenden" Künsten nie ein Verhältnis gewinnen können, und viele seiner Vorstellungen leiden ebenso sehr an Unkenntnis wie seine Deduktionen an Unlogik. Dies hindert ihn jedoch nicht, nachdem er sich gewissermaßen den Ballast vom Halse geschrieben hattte, praktisch Werke zu schaffen, in denen tatsächlich Poesie und Musik einander völlig befruchten und durchdringen. Dahin gehören nicht nur die großen Bühnen=

werke, sondern ebenso die „Fünf Gedichte, (von Mathilde Wesendonck) für eine Frauenstimme in Musik gesetzt“, die er zum Allerbesten zählte, was er je geschrieben und deren unermeßlicher künstlerischer Wert nur in den erlesensten Teilen seiner Dramen etwas annähernd analoges findet; dagegen ist eine Sonate, die er derselben Dame ins Album stiftete, nur eine freundliche Gelegenheitskomposition, wie er deren verhältnismäßig wenige angefertigt zu haben scheint. Für die Szene aber entstanden allmählich seine Nibelungen, deren erste Entwürfe in die Dresdener Zeit zurückreichen; die letzte Note schrieb er lange nach der Heimkehr, 1874. Unter seinen Händen wuchs der Bau ins Ungeheure; aus der anfänglichen Idee von einem Siegfried-Drama entstand der Plan zu einem „jungen Siegfried“ und einem gesonderten Stücke „Siegfrieds Tod“; endlich, nach einer Welt von Arbeit, die den meisten Zeitgenossen unfaßlich war und selbst die Freunde zeitweilig in Angst versetzte, kam das Bühnenfestspiel zustande, das auf drei Tage Die Walküre — Siegfried — Götterdämmerung nebst einem Vorabend Das Rheingold berechnet war und schon wegen dieser äußeren Anlage unaufführbar schien. Oft ward die Arbeit durch andere Dichtungen unterbrochen, von denen manche bis zur Disposition des Stoffes gefördert wurden; ganz ausgeführt wurde nur Tristan und Isolde und, nach der Heimkehr aus der Verbannung, deren diametraler Gegensatz, Die Meistersinger von Nürnberg. Diese Heimkehr war keineswegs eine Erlösung. Wohl hatte der Vereinsamte, der seine Dramen nicht sehen konnte und nur in vereinzelten Konzerten ein paar Töne zu hören bekam, sich oft verzweiflungsvoll nach Musik gesehnt; aber als er schließlich im Jahre 1861 den Lohengrin, der in den 13 Jahren seit seiner Entstehung trotz aller agitierenden Preßbanditen ungemein populär geworden war, zum ersten Male in Wien hören durfte, da fand er sich auf demselben Standpunkt wie früher, und ein Versuch das Theater zu reorganisieren mißlang hier ebenso wie einst in Dresden und später in München. Auf München setzt er bald die allergrößten Hoffnungen, denn hier schien ihm wirklich ein unerhörtes Glück zu leuchten. Er befand sich im Zustande größten Elends, von aller Welt enttäuscht und degoutiert, im Begriffe sich völlig resigniert mit seinen Gedanken in eine weltferne Einsamkeit zurückzuziehen, da ging der Traum in Erfüllung, den er in

seinen kühnsten Phantasien geträumt: ein kunstsinniger Fürst bot ihm seine hilfreiche Hand, König Ludwig von Bayern kam ihm mit dem ganzen Enthusiasmus seiner jungen Schwärmerseele entgegen und ward ihm nicht nur ein freigebiger Protektor, sondern auch ein innig fühlender Freund. Seiner ganzen Natur nach war er für Wagner und nur für ihn geschaffen. Den „bildenden“ Künsten bracht er ebensowenig Verständnis entgegen wie jener, das beweisen die Schlösser, die er sich später gebaut hat; eigentlich literarischen Sinn besaß er auch nicht, das zeigt z. B. der immense Luxus, mit dem er sich 1885 Sardous „Theodora“ vorspielen ließ; zu musizieren liebt er am Harmonium, und für einen Staatsmann haben ihn selbst seine treuen Bayern nie gehalten. Aber er schwelgte in Träumen von Deutschtum und Sängerheldenpracht; er wiegte sich in seiner Souveränetät und hielt Wagner, dessen Musik seine empfindlichen Nerven reizte, für deren berufenen Herold. Er gab ihm, ohne ihn an ein Amt zu binden, die ersehnte Befreiung von materiellen Sorgen; er stellt ihm sein Hoftheater zur Verfügung und versuchte sogar die Münchener Musikschule nach seinen Grundsätzen einrichten zu lassen. Wirklich erlebte der Tristan, zu dem man in Wien 77 Proben ohne Resultat veranstaltet hatte, in München eine glänzende Uraufführung; die neue Aera schien gekommen, bereits plante man den Bau eines neuen Theaters für die Nibelungen, und in seiner Herzensfreude appellierte Wagner mittels einer längeren Schrift über „Deutsche Kunst und deutsche Politik“ sogar an den bayerischen Adel — so sehr hatt er sich seit Dresden verändert. Aber auch hier scheiterte alles an der Trägheit der bierseligen Masse, den Intrigen boshafter Intendanten und neidischer Hofschranzen, namentlich den skrupellosen Preßbanditen; sie waren sämtlich darin einig, daß der verhaßte Sachse sich zwischen den unerfahrenen König und sein treues Volk gedrängt hätte. Nach unglaublichen Szenen verließ Wagner München und suchte die Verbannung, zu der er solange gezwungen gewesen war, freiwillig wieder auf; in einer Villa bei Luzern verlebt er eine Reihe ruhiger Jahre, in denen ihm die Freundschaft Nietzsches und das Glück einer zweiten, durch Kinder gesegneten Ehe zuteil wurde. Nach der Geburt seines Sohnes komponiert er für ein kleines Orchester das in allen Teilen ausgefeilte, zart-glückselig schwelgende Siegfried-Idyll; zwei Jahre später animiert

ihn der Gedanke an den Einzug des deutschen Heeres in Berlin zu dem feierlich rauschenden Kaisermarsch. Die Einigung des Reiches aber treibt ihn zu einer sichtbaren Tat: er will den Deutschen durch ein Beispiel zeigen, was ihr „Geist" vermag, und zu diesem Zwecke will er seine Nibelungen im eigenen Theater aufführen. Wirklich legt er 1872 zu einem solchen den Grundstein in Bayreuth, wo die Stadt ihm das Grundstück dazu schenkt und er eine Musteraufführung der neunten Symphonie veranstaltet; hier geschah es, daß er den Kontrabassisten im Finale zurief: „Meine Herren, glauben Sie ja nicht, daß Sie dieses Rezitativ spielen; sondern ich singe es und Sie sind meine Stimme!" — Wirklich bringt er schon nach vier Jahren unter den unglaublichsten Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, bei denen sich der größte Teil der Nation mit Schmach bedeckt, das Bühnenfestspiel zustande. Es bereitet ihm in seinem Gesamtresultat wie in vielen Einzelheiten recht schwere Enttäuschungen; dafür ist aber inzwischen die Sekte der Wagnerianer herangewachsen, die alles, was in Bayreuth geschieht, vortrefflich finden und damit dem Musikleben ebenso schaden wie die Hetzpresse mit ihrem Geifer. Unbeirrt durch das Toben der Parteien arbeitet er weiter, auch mit umfangreichen literarischen Produkten; 1882 erlebt er noch die Aufführung seines letzten großen Werkes, des Bühnenweihfestspieles Parsifal; dann ist er, mitten in neuen Plänen zu philosophischen und dramatischen Werken, 1883 in Venedig gestorben.

Über wenige Menschen und sicher über keinen Musiker ist so viel geschrieben worden wie über Wagner. Er erregte nicht nur Begeisterung und Haß in weiteren Kreisen als irgend einer seiner Vorgänger; er gab der Menschheit auch durch seine Theorien zu denken, er wollte sie nicht nur erziehen sondern völlig regenerieren. Er war auf allen Gebieten, die er betrat, im reifsten Mannesalter und mit der Überlegenheit eines klaren energischen zielbewußten Kopfes zum Neuerer geworden; und wenn sein Wirken lange nicht so sehr in die Tiefe wie in die Breite ging, so ist es darum doch nicht minder folgenschwer gewesen. Es ist leicht nachzuweisen, daß er die deutsche Sprache in seinen Versen ebenso barbarisch mißhandelt wie in seiner Prosa; dennoch bestehen seine Dichtungen, weil sie den Stoff geschickt auswählen, sinngemäß gestalten und in organischem Aufbau der Szenen, Akte, Dramen einheitlich für die Musik prä-

parieren. Die Musik selbst lernt im Verlaufe ihrer Entwickelung bei ihm immer mehr auf die geschlossene, originelle Melodie — also ihr Wertvollstes — verzichten und sie durch das (an sich kümmerliche) Leitmotiv ersetzen: sie braucht eine künstliche, ja outrierte Harmonik im Orchester und einen harten, fast rezitativischen Sprachgesang auf der Bühne, dessen unmelodisches Wesen durch den Stabreim, also die gesangfeindliche Konsonantenhäufung, noch gesteigert wird; aber jene Harmonik entspricht den dargestellten Seelenvorgängen und dieser Gesangstil macht es bei guter Aufführung jedem Hörer möglich, die dramatische Handlung und ihre musikalische, durch das Orchester gleichsam illustrierte Verkündigung zusammen in sich aufzunehmen. So fügen sich Leitmotive und Sprachgesang, Polyphonie und Instrumentation zu einem Ganzen, dessen Teile ebenso strikt zueinander gehören wie etwa ein Mozartisches Orchester zu einem Mozartischen Symphoniethema; so umfangreich die Wagnerischen Werke dastehen, so wenig ist auch nur ein Teilchen in jedem zu entbehren, und die Erfahrung hat ja auch gezeigt, daß dem, der sie „zu lang" findet, mit Kürzungen durchaus nicht gedient ist. Der Schönheit huldigen sie selten wie die ganze germanische Kunst, deren Symbol sie sein wollen; der Parsifal tut es noch mehr als seine Vorgänger, allein er tut es auf Kosten der Kraft, und seine Wirkung läßt außerhalb des Bayreuther Theaters, dem er bereits „auf den Leib" geschrieben ist, ebenso nach wie Palestrinas Chöre außerhalb des katholischen Gottesdienstes: ein Beweis, daß diese Werke weniger „in sich" gegründet sind als andere, die bestehen bleiben selbst wenn man sie ihrem eigenen Erdreich entzieht. Aber wenn die Schönheit bei Wagner nur selten erreicht ist, so ist es doch überall die Größe: die Zahl seiner Werke ist beschränkt, aber jedes einzelne ist ein Koloß. So haben sich denn auch die Widerstrebendsten seiner Macht fügen müssen; „er wirft selbst die stärksten Stiere um" hat Nietzsche einmal gesagt, als er bereits über ihn hinaus war. In der Tat: selbst wer im melodischen Gesange das Heil der Musik sieht und wer die verstandesmäßigen Auseinandersetzungen ebenso unmusikalisch findet wie die epischen Erzählungen undramatisch, gerät doch immer wieder in den Bann dieser sprechenden Motive, dieser spannenden Harmonik, dieser ungeheuren Steigerungen, dieser niederschmetternden Kraftakzente, in denen die lange aufgesammelte Elektrizität sich fürchterlich zu

entladen scheint. Nietzsche, der das beste geschrieben hatte was über Wagner überhaupt gesagt ist, überwand ihn scheinbar völlig und verließ 1876 Bayreuth noch während der Proben; dennoch wandert er später nach jenem Plätzchen bei Luzern, nur um sich in die Erinnerung an die schönsten Stunden seines Lebens zu vertiefen. — Auch die Freundschaft mit König Ludwig ging — aus unbekannten Gründen — den Weg aller Freundschaften; dennoch ließ sich der unglückliche Monarch kurz vor seinem frühen Tode privatissime den Parsifal aufführen. — In Frankreich und Italien war der Widerstand besonders verbissen und haßerfüllt, weil die Journalisten den Pöbel aller Gesellschaftsklassen durch Aufstachelung seiner chauvinistischen Instinkte noch besonders verhetzten, wozu in Italien der traditionelle Dünkel kam, als hätte man durch den bel canto eine Art Kompositionsmonopol erworben; auf die Dauer half es nichts, und selbst ohne Mitwirkung des Theaters unterjochte die wagnerische Musik, die mit Massen arbeitete und auf die Massen wirken wollte, die Massen in Paris und in Rom, in Neapel und sogar in Mailand, gewann also Stätten, die weder für Mozart noch für Weber Verständnis gezeigt hatten. Und waren erst die eigentlichen Musikländer unterworfen, so riß der Strom der Eroberung alles übrige im Nu mit sich fort; Spanien und Rußland fielen ihm ebenso anheim wie England und Amerika. Es gab kein Entrinnen mehr; selbst die Akademien mußten sich fügen und die Zeitungen sattelten um. Chinesen und Japaner, denen das europäische Tonsystem ein Greuel ist, fanden sich in Bayreuth zusammen. Wagner umspannte die Erde. Man hat für das massive, demokratische 19. Jahrhundert lange nach einem passenden Sammelnamen gesucht, da man vor der Gottähnlichkeit elektrischer Apparate und arktischer Expeditionen doch eine gewisse Bangigkeit verspürte; nun, wenn man das 18. auf Voltaire getauft hat, so wird der Nachwelt für das 19. wohl nur das eine übrig bleiben: das Jahrhundert Richard Wagners.

20. Man hat seine Tat mit dem Lebenswerke Bismarcks 20.
verglichen; aber während der universell gebildete Staatsmann, der an Geist und Seelenadel unendlich höher stand, ein Werk schuf, das hauptsächlich den Deutschen zugute kam, hat der Künstler, der seit seinem 30. Lebensjahre unablässig und oft mit antisemitischer Kleinlichkeit sein Deutschtum betonte, in allen zivilisierten Ländern der Erde seine Gemeinde. Seine stark nationa-

listische Kunst hat dem Auslande ganz anders imponiert als die reinere, von allen lokalen Schlacken freie der großen Vorgänger. Seine Wirkung ist eher mit der Napoleons zu vergleichen; sie erzeugte denn auch dieselbe unbedingte Hegemonie auf der einen, Verödung auf der anderen Seite.

An Versuchen einer Konkurrenz hat es natürlich nicht gefehlt; aber sie scheiterten sämtlich, weil die Gegner entweder verschwanden oder zu ihm übergingen. Als in Dentschland der Haß des akademischen Handwerkertums in Fanatismus ausartete, da suchten sie einen Vertreter der guten alten eingerosteten Traditionen, den sie gewissermaßen als legitimen Monarchen gegen den Usurpator ausspielen konnten. Als solchen erhoben sie Johannes Brahms (1833—1897) auf den Schild; der Kandidat war durch den verkümmernden Schumann glänzend empfohlen und besaß wirkliches, wenn auch einseitiges Talent. In einer Reihe ernster Lieder und Chorsätze, unter denen der Anfang des von Wagner so launig verspotteten Deutschen Requiem, das Schicksalslied, die Frauenchöre nach Ossian am besten klingen, zeigt er Melodie, Charakter und Stil; was er treffend schildert, ist eine gewisse feuchte Schläfrigkeit und dämmrige Ruhe im nordischen Nebel; in diesem Punkte war er der berufene Erbe Schumanns. Aber er erbte anderseits von dessen letzter Periode auch seinen Schematismus, ohne seine Bildung oder gar seinen Gedankenreichtum mitzubringen; so schrieb er grobe Triumphchöre, ordinäre Zigeunerlieder, „Wiener Walzer“ mit spezifischem Hamburger Ton, vor allem aber Instrumentalmusik nach dem klassischen Rezept: Klavierstücke, Kammermusik, Symphonien, Ouvertüren, die sämtlich von der Partei als Meisterwerke gepriesen und wegen ihrer soliden Faktur, ihrer Mischung aus Gelehrsamkeit und Banalität, von den Musikanten wie von ihrem gesinnungstüchtigen Publikum in Deutschland aufrichtig bewundert wurden. Brahms ist in der Musik der typische Vertreter des fleißigen deutschen Mittelstandes, der es so brav meint und mit seiner Geschmacklosigkeit immer wieder das überlegene Lächeln der Ausländer hervorruft. Hatte Mendelssohn für den reaktionären Klassizismus wenigstens seinen persönlichen Feinsinn, dazu den leichten Schritt und die koloristische Eleganz des Orientalen mitgebracht, so verkörpert der Ur-Hamburger den Geist der Schwere und steht dem Wohlklang so fremd gegenüber, daß man von ihm sagen

konnte, „seine Partituren klingen nicht wie ein Orchester, sondern wie ein instrumentierter vierhändiger Klavierauszug“. Da suchten denn die Wagnerianer, die nicht so weit sahen wie ihr Meister und nicht wußten, daß jene „klassischen“ Formen längst nichts mehr zu sagen hatten, nach einem Symphoniker, den sie ihrerseits gegen Brahms ausspielen könnten; sie fanden ihn in dem Österreicher Anton Bruckner, der zwar ebenfalls von den alten Formen ausging, aber mit abgöttischer Verehrung zu Wagner hinaufsah und von ihm zu lernen suchte. Er besaß Gemüt, Klangsinn, melodische Erfindung und ein verblüffendes kontrapunktisches Können; er übertrug die Wucht des (in Bayreuth verdeckten, daher niemals aufdringlichen) Nibelungenorchesters in den Konzertsaal und vertiefte sich mit wahrhaft asketischer Strenge in die Durchführungen seiner weit ausladenden, ernsten Themen; aus seinen Symphonien, seinem Quintett, seinem Tedeum wird der Kenner stets Anregung schöpfen können, während sie der Mehrheit noch spröde erscheinen.

Etwas frischer sah es bei den anderen Musikvölkern Europas aus. In Italien kommt aus dieser Generation nur der eine Verdi (1813—1901) in Betracht; aber er hob sich von seinen Landsleuten fast so weit ab wie Wagner von den seinigen. Schon seine Jugendopern zeigen gegenüber der allgemeinen Seichtigkeit eine wirkliche Passion, ein tiefes Feuer; sind sie auch im herkömmlichen Stile gehalten und aus Arien usw. zusammengesetzt, in deren Begleitung das Orchester als „monströse Gitarre“ behandelt wird, so enthält doch fast jede mindestens eine Nummer von bleibendem Wert, und ihre Popularität ist auf eine ganz andere Inspiration gegründet als die Bellinis und Donizettis. Übrigens spricht es für den ernsten Musiker, daß er neben den Opern auch ein sorgsames Streichquartett und eine Reihe volltönender Lieder schrieb; unter diesen befinden sich zwei Gretchenszenen aus Goethes Faust, die ihm schon wegen der Stoffwahl Ehre machen. Nun aber lernt er im Laufe seines langen Lebens erst von Meyerbeer, dann von Wagner; er schreibt Opern, in denen fast jede Melodie den Hörer packt und bei den Italienern so populär wird als sei der Geist des „risorgimento nazionale“ hineingefahren; er schlägt mit den menschlichen Passionen eines Rigoletto, Trovatore, einer Traviata selbst in Deutschland Meyerbeer aus dem Felde; er entfaltet im Maskenball neben allerlei Zirkuskram eine gewisse Psychologie, edle

Melodik und blendende modernste Instrumentation; er bietet in der Aïda und im Othello eine „große“ Oper ohne deren stereotype Brutalitäten und geht schließlich im Falstaff zum einheitlichen, heiteren Drama über, in dem die Chöre ebensowohl zur Geltung kommen wie die persönlichen Charaktere: wahrlich, ein solcher Mann steht einzig da, und er hat durch seinen Schwanengesang, Vier geistliche Chöre, bewiesen, welche Kraft ihm bis zuletzt innewohnte und welcher Feinsinn ihn von der Horde der angeblichen Nachfolger trennte. — In Frankreich war inzwischen die große Bombastoper, vis consili expers, unter ihrer eigenen Last kläglich zusammengebrochen; dagegen hätte die Spieloper, die in Deutschland seit dem ehrlichen Lortzing (1803—1851) brach lag, in Charles Gounod (1818—1893) einen tüchtigen Pfleger gefunden, wenn der Mann sich nicht in der Wahl seiner Stoffe bedenklich vergriffen hätte. Er hätte mit seinen freundlichen Melodiechen — „Lorettenmusik“ nennt sie Wagner — der berufene Nachfolger Boieldieus und Aubers werden können; er zog es vor, nachdem er ein vergebliches Attentat auf Romeo und Julia unternommen, den Goethischen Faust und Bachs C-dur-Präludium zu besudeln, was ihm natürlich wiehernden Beifall der Menge, namentlich der deutschen, eintrug. Ganz anders steht die geniale Erscheinung des jung verstorbenen Georges Bizet da (1838—1875): in seiner Oper Carmen decken sich Musik und Stoff vollkommen, die sprudelnde Melodienfülle und die feurigen Rhythmen malen mit hinreißender Wärme die geschauten Charaktere und Situationen, und wenn die Aufgabe, südliche Luft und südliches Volkstum in einem glutvollen musikalisch-dramatischen Genrebilde zu verewigen, von jeher die Künstler reizen mußte, so ist sie hier gelöst und zwar anscheinend mit spielender Leichtigkeit gelöst. Hier und in seiner Romanze „Les adieux de l'hôtesse arabe“ leuchten tropische Farben; und wenn seine kleineren Opern sowie die Orchestersuite „Roma“ nur als Versuche gelten können, so hat er in der Musik zu Daudets Arlésienne den ganzen Zauber der südfranzösischen Poesie mit einer Vollendung wiedergegeben, die diese Chöre, Tänze und Intermezzi auf eine Höhe mit Webers Preciosa stellt. Hier zeigt sichs, daß der Kern der Romantik nicht ausgestorben ist; ebensogut freilich könnte man jene kleinen Juwelen als „klassisch“ bezeichnen, wenn es nicht längst an der Zeit wäre, alle derartigen Schul-Schlagworte zum alten Eisen zu werfen.

Neben Bizet verblassen alle anderen Franzosen, selbst Délibes mit seinen graziösen Balletts, diesen würdigen Pendants zu den Walzern des Wiener Tanzkönigs Johann Strauß, und selbst der geistreiche Saint-Saëns (geboren 1835), dieser Typus eines in allen Situationen gewandten Plauderers, der die Mendelssohnische Symphonie ebenso kaltblütig nachahmt wie die symphonische Dichtung Liszts, der mit allen Formen und Farben wie ein echter Jongleur spielt und nur deswegen eine Zeitlang wirken konnte, weil er besitzt was den meisten Komponisten fehlt: den französischen Esprit.

Solche Talente zweiten Ranges, denen ab und zu ein glänzender Wurf gelingt, traten unter den jüngeren Zeitgenossen Wagners mehrfach auf; am meisten Seele besaßen noch der Böhme Smetana und der Norweger Grieg. Eine Nation jedoch war berufen, im 19. Jahrhundert neben den führenden zu erscheinen; ja in einem Momente des allgemeinen Marasmus machte sie Miene, sich selbst der Führung bemächtigen zu wollen. Das ist ihr nun zwar mißlungen; aber es ist keineswegs ausgeschlossen, daß ein zweiter Versuch den Russen besser gelingt.

Rußland besitzt neben Neapel das sangesfroheste Volk und den größten Volksliederreichtum der Welt. Daß diese Lieder, die sich auch qualitativ durch ihren Ausdruck weit über diejenigen Westeuropas erheben, nicht eher auf die Kunstmusik eingewirkt haben, erklärt sich vielleicht aus der jahrhundertelangen Isolierung Rußlands, seinem mangelhaften Erziehungswesen, der Indolenz seiner meisten Bewohner; jedenfalls kann erst seit Michaël Glinka (1804—1857) von einem ernsthaften Anschlusse Rußlands an die westeuropäische Musik die Rede sein, dann aber ist er auch perfekt und folgenschwer. Glinka besaß nicht nur die lebhafte Begabung der meisten Russen, sondern dazu wahren Lerneifer; er verstand die Deutschen, sogar Beethoven, und versuchte seine Ideen mit westeuropäischen Mitteln auszusprechen. So führt er eine Wechselwirkung zwischen dem Okzident und dem Halborient herbei: jenen macht er in der Kamarinskaja mit Weisen und Rhythmen seiner Heimat bekannt, diesem schenkt er in Rußlan und Ludmilla, namentlich aber in dem Leben für den Zaren, die russische Nationaloper. Sie hat mehr für die Nation zu bedeuten als für die Musik; dieser aber hat sie indirekt Dienste geleistet, weil sich an Glinka die russischen Komponisten der Folgezeit berauscht haben. Seitdem

die europäische Schultradition auch zu ihnen geleitet war, haben ihrer Viele die Bühne und namentlich die Konzertsäle überschwemmt; die meisten, gleichviel ob klassisch oder modern gesinnt, fristeten nur ein kurzes Dasein, da ihrer glänzenden melodischen Begabung und ihrem dünnflüssigen Temperament keine Gedankentiefe zur Seite stand, die sie über die Gewohnheit des frisch-frei-fröhlichen Musizierens hinausgehoben hätte. So sind die Balakirew und Borodin, Rimsky-Korsakow und Ljadow nebst vielen andern über reizvolle Unterhaltungsmusik nicht hinausgekommen; nach neuen Formen haben sie nicht einmal gestrebt und in den alten wollten sie nur glänzen; das ist ihnen gelungen, aber was glänzt, ist für den Augenblick geboren, wie die Virtuosenkunst Franz Lißzts, an die so mancher dieser Russen angeknüpft hat.

Nur zwei nehmen eine Ausnahmestellung ein. Anton Rubinstein (1829—1895), der faszinierende unvergleichliche Klavierspieler, schien dazu bestimmt, ein zweiter Mendelssohn zu werden; so leicht ward ihm die Erfindung, so sicher bewegt er sich in den schnell angelernten Formen. Aber Mendelssohn besaß seine Spezialität, in der ihn niemand erreicht hat; und was erreichbar war, die geschickte Fabrikation von Symphonien, Trios, Klavierstücken u. dgl., das war vergänglich. Auch von den Opern Rubinsteins, selbst dem Dämon, ist seit seinem Tode kaum mehr die Rede; er würde trotz seiner ungemeinen Fruchtbarkeit nicht weiter leben, wenn er nicht in einzelnen Liedern, ein- und zweistimmigen, eine Wärme des Gemüts und eine koloristische Leuchtkraft bekundet hätte, die seinem Vorgänger fehlten und die durch einen Anflug sanfter Schwermut und orientalischen Reizes einen individuellen delikaten Charakter bekommen. Seine zweistimmige Komposition von „Wanderers Nachtlied“ gehört zu den wenigen, die Goethes würdig sind; sein Duett „Wolken“ ist ein reines Bild reiner Verklärung. Die Reinheit des Empfindens, die sich am schärfsten in der Harmonik offenbart, die in Mozart und Schubert kristallklar ohne die leiseste Trübung gestrahlt hatte, sollte der Menschheit durch die krampfhafte Wühlarbeit Wagners und seiner deutschen Feinde und Freunde für eine Weile ausgetrieben werden; Rubinstein ist der letzte ernsthafte Liederkomponist mit reiner Harmonie. Dennoch verschwindet seine Bedeutung neben der seines jüngeren stockslavischen Landsmannes Peter

Tschaikowsky (1840—1893), dem einzigen, der neben der unvergleichlich großartigen Literatur Rußlands die Musik ebenbürtig vertritt. Schon sein äußerer Lebensgang, seine vornehme Herkunft, Bildung und Umgangsart, seine phantastischen Schicksale und sein tragischer Tod nähern ihn durchaus mehr den Dichtern als den Musikern; seine monumentale Biographie, von seinem Bruder mit historischer Treue geschrieben, liest sich wie ein Roman, nur ohne die Unappetitlichkeiten, die bei Tolstoi und Dostojewsky stellenweise die Luft verpesten. Künstlerisch war er ein naturwüchsiges Gemisch von leichtsinnigem Notenvergeuder und göttlich inspiriertem Tondichter. Als er seinen Beruf zur Musik und zwar zur Komposition erkannt hatte, was verhältnismäßig spät geschah — von allem Virtuosentum war er zu seinem Glücke unberührt geblieben —, da schrieb er eine Weile lustig drauf los wie andere auch, fade Klavierstücke und sentimentale Lieder, lärmende Symphonien und konventionelle Opern; die Technik beherrscht er glänzend, die Melodien strömten ihm zu, die Unterhaltungsmusik rieselte nur so dahin. Freilich enthielt sie zuweilen Momente von einer Tiefe, die an Schumann gemahnte ohne ihn zu imitieren; auch diese Momente sprechen von Sehnsucht, Liebe, innigem Verlangen und plötzlichem Schauen, seliger Wonne und weinender Resignation; aber ihre Sprache war zu deutlich um nicht individuell zu sein und unterschied sich von der Schumanns wie sich nur ein Russe von einem Sachsen, eine Generation von ihrer Vorgängerin unterscheiden kann. Allerdings blieben jene Momente vereinzelt; aber es kam die innere Ausreifung, mehr noch durch selbständiges Denken als durch äußere Einflüsse, und die natürlichen Edelmetalle wurden immer sorgfältiger von den anhaftenden Schlacken befreit. Nur spielte dabei die angeborene Inkonsequeuz dieser eruptiven Natur eine bedenkliche Rolle. Tschaikowsky hatte wohl das Unberechtigte mancher Traditionen erkannt; aber er ging nicht soweit, sich völlig von ihnen zu emanzipieren. So begriff er, daß das Konzert eines Solo-Instrumentes mit Orchester ein Unding sei; wenn Beethoven noch welche geschrieben hatte, so war es eben Beethoven gewesen, wie denn an der Übermacht des Genius alle ästhetischen Gesetze zuschanden werden; aber selbst Beethovens unbeugsamer Kraft war es nicht immer gelungen, den Gegensatz zwischen künstlerischer Erfindung und virtuoser, also kunstfeindlicher, lediglich amüsanter Wirkung aus-

zugleichen. Dennoch schrieb Tschaikowsky ein Violinkonzert und namentlich ein Klavierkonzert in B-moll voller Einfälle von solcher Schönheit und Poesie, daß man sich fragt, warum er denn diese Einfälle mit Passagenfluten übergoß und in die Sonatenform zwängte, deren Durchführung eben einen Beethoven oder Schubert verlangte; die Antwort liegt in der geheimnisvollen Veranlagung des Genius, der kein Warum und Wozu kennt, sondern den Forderungen, die er naiv aufstellt, im nächsten Moment ebenso naiv ins Gesicht schlägt. So hat er sich z. B. auch mit Bestimmtheit gegen die akustisch wirklich unverantwortliche Vereinigung von Streichinstrumenten mit dem Klavier ausgesprochen, die ebenfalls den Schwingen Beethovens manches Gewicht angehängt hat; dennoch hat er ein großes Trio geschaffen, allerdings ein Werk, in dem die drei ausführenden Instrumente einen idealen Tonkörper andeuten, dessen Kern das Orchester wäre, dessen Klänge aber weit über alles mit realen Mitteln Erreichbare hinausgehen. Man tut ihm daher Unrecht, wenn man es nur „das beste neuere Trio“ nennt, denn gute Trios in dieser Besetzung haben überhaupt nur Beethoven und Schubert geschrieben; es ist eine der grandiosesten Tonschöpfungen aller Zeiten, formell auf dem Boden der Tradition und doch selbständig, inhaltlich voll neuer Erfindung, die in so deutlicher und origineller Sprache vorgetragen wird, daß sie verständlich wird, sobald man nur den Zusammenhang der einzelnen Themen und ihrer Erscheinungsarten erfaßt hat; eine Symphonie ohne Orchester, eine Programm-Musik ohne Programm. Aber auch mit Orchester hat Tschaikowsky Symphonien geschrieben; nach den Dutzendarbeiten der ersten Zeit schwingt er sich in der F-moll zu dem Fluge auf, der ihn die Höhe der E-moll und schließlich, unmittelbar vor seinem Tode, die der pathetischen gewinnen läßt. Wären diese Werke nur gut gebaut, so hätten sie mit all ihrem Melodienreichtum und ihrer Instrumentalpracht doch nur den Wert gediegener Facharbeiten im veralteten Rahmen; aber da fast in jedem Takte bei ihnen eine Seele spricht, so fordern sie die psychologische Analyse geradezu heraus, und diese führt immer wieder zu der einzig gearteten, unendlich guten und doch unendlich beladenen Dichternatur, die in allen Phasen innerer Erregung von einem erhabenen Schicksalsglauben getragen wird, der sie stützt ohne sie auf die Dauer wirklich halten zu können, so daß die Wärme, die sie in Leiden und Freuden ausstrahlt,

mit ihrer Intensität sie bald durchglüht, bald verzehrt. Die letzte Symphonie, diese wahrhaft erschütternde Schilderung eines durch alle Leidenschaften geschleuderten Heldenlebens, schließt nicht mehr mit dem üblichen Triumph, weder dem wirklichen Beethovens, noch dem papiernen seiner Nachahmer, noch dem theatralischen Liszts, sondern mit dem völligen Zusammenbruch, mit der dumpfen Vernichtung; jene verzehrenden Kräfte, die in der Ouvertüre Romeo und Julia, der Meditation für Klavier (opus 72), der melancholischen Serenade für die Geige, dem Schlummerliede der Oper Mazeppa und sonst immer wieder hervorbrechen, sie hatten alle Zuversicht, alle jugendliche Ausgelassenheit, alle slawische Tanzlust besiegt — freilich nicht ohne daß auch diese in klangvollen Ouvertüren und Finales ihre Feste gefeiert hätte; wie bei Mozart, den Tschaikowsky über alles liebte und der ihm in den Stürmen der modernen Harmonie ein rettender Leitstern blieb, war auch bei ihm der Wille auf Lust und Heiterkeit gerichtet, aber die innerste Triebkraft führte mit eiserner Unerbittlichkeit zur Tragödie.

21. Tschaikowsky starb zehn Jahre nach Wagner, den er wenig kannte und nicht liebte; er bedeutet den Übergang von ihm zu einer neuen Generation; oder sollte mit ihm die Musik selbst zusammenstürzen? Fast könnt es so scheinen; jedenfalls war von einer Weltmusik, wie sie seit Bach bestand, fortan keine Rede mehr. Was in der Welt Aufsehen machte, waren einige italienische Schlagopern, in denen zuweilen wohl eine schmelzende gebundene Kantilene, meist aber nur brutales Gerassel und blödes Girren produziert wurde; der talentvollste dieser Komponisten, deren Gemeinsames in dem prinzipiellen Realismus ihrer meist in der Hefe wühlenden Stoffe lag, Mascagni, verlegte sich gleich nach dem ersten Erfolge auf die Massenfabrikation und hat seither nicht eine vernünftige Zeile mehr zustande gebracht. Historisch beachtenswert ist in all diesen Produkten nur der mehr oder weniger durchgreifende Einfluß Wagners: man sieht sich nach einer originellen Handlung um, man will „dramatisch" sein, verkürzt die Chöre, verlängert die Rezitative, verstärkt die Instrumentation; selbst wenn man auf den Italismus pocht, ist die Opposition gegen Wagner auch wieder eine Folge Wagners; aber die Nummernoper ist auch in Italien endgültig abgeschafft. Die anderen Nationen machen ebenfalls nur noch nationale Musik. Selbst der talent-

vollste der deutschen Liederkomponisten, der Österreicher Hugo Wolf, dem in glücklichen Augenblicken solche Perlen wie „Weylas Gesang“ oder „Schlafendes Christkindlein“ in den Schoß fallen, vergräbt sich in eine harmonische, den Gesang überwuchernde Grübelei, mit der auf die Dauer nur das spintisierende Germanentum leben kann — ganz zu geschweigen von dem kalten Detailisten Richard Strauß, der sich wegen seiner Kniffe ganz ernsthaft für den Nachfolger Wagners ausgibt, oder dem einseitigen Theoretiker Max Reger, der die aufs äußerste getriebene Konsequenz des akkordischen Übelklanges mit dem gedankenlosesten Formalismus vereinigt und so das von Lessing aufgestellte Problem des akustisch Ekelhaften zu lösen gewußt hat. Die Schönheit und der künstlerische Ernst schienen den Deutschen wieder einmal abhanden gekommen zu sein; suchte jemand sie zu bewahren, so ward er verkannt. In Paul Geisler (geboren 1856) schien einmal wieder der melodische Quell auf gesundem harmonischem Boden zu fließen; dazu zeigte sich der künstlerische Ernst nicht nur im Charakter der Konzeption sondern auch in der ausgeführten Gestalt. Nie hat dieser Mann ein Virtuosenstück geschrieben; jedes Werk steht, ob klein oder groß, um seiner selbst willen da. Seine Jugendarbeiten, Monologe und Episoden, sagen nicht einmal wie sie vorzutragen sind; das Klavier ist in ihnen aber auch lediglich Verkünder von Ideen, immer Mittel, niemals Zweck — deswegen haben diese Dichtungen trotz der tiefen Bewunderung, die sie erregten, auch nicht den Weg in die Konzertsäle gefunden. Später folgten ihnen größere, für Ochester mit und ohne Programm, für Gesang mit Orchester, ja für die Bühne; in allen sprudelt die natürliche, oft bis zum Volkstümlichen einfache Melodie, in allen schafft sich die poetische Idee in konsequentem Aufbau und mächtiger Durchführung ihre eigene Form, in allen herrscht der sinnliche Wohlklang, so daß die Chöre meist ohne Polyphonie, die Opern gänzlich ohne Rezitative auskommen; aber ihre Stellung in der Musikgeschichte haben sie alle noch nicht erobert: der Deutsche hat jetzt für schöne Melodien und durchsichtige Akkorde nichts übrig. Es geht ihm wieder einmal viel zu gut.

So streiten sich die beiden ersten Musikvölker um den Preis der Roheit, während bei dem dritten, den einst so lebensfrohen Franzosen, zwei verschiedenartige Richtungen gleich unfruchtbar

nebeneinander wüten: die impressionistische, welche nur Farbeneffekte ohne jeden Versuch eines Themas kaleidoskopisch aneinanderreiht — ihr Führer ist der junge Debussy —, und die gelehrte, die sich in harmonischen, kontrapunktischen, formalistischen und Wagnerianischen Übungen nicht genug tun kann; an ihrer Spitze steht Vincent d'Indy, der fleißige und gebildete Schüler des wahrhaft begabten Vlämen Cesar Franck. Der Archaismus blüht allenthalben auf: man sucht in der Vergangenheit, was man in der Gegenwart nicht findet und bekundet in zahlreichen Archiv-Forschungen, denen man etwas naseweis den stolzen Namen Renaissance-Bewegung beigelegt — die wirkliche Renaissance war produktiv! — die Verzweiflung an der eigenen Zukunft. Sollte wirklich der Musik schon ihr letztes Stündlein geschlagen haben? Es ist kaum anzunehmen; orakeln ist zwar billig, aber man darf wohl daran erinnern, daß solche Anfälle von Verzweiflung schon manchesmal über die Gesellschaft gekommen sind: rief doch vor 200 Jahren der geistvolle Venezianer Marcello, die Musik ginge unter — und gerade damals gründete sich Aphrodite Urania ihren festesten Wohnsitz auf Erden. Es gibt ja bekanntlich „so viele Morgenröten, die noch nicht angebrochen sind"; aber allerdings scheint die Musik nach den ungeheuren Taten, die sie eben in den letzten 200 Jahren vollbracht, sich eine Ruhepause gönnen zu wollen, in welcher der Weltgeist den Völkern andere Aufgaben stellt. Vielleicht erwacht sie, wenn der Glaube wiederkehrt.

Namen- und Sachregister.

Druck von Theodor Hofmann in Gera.

Aus Natur und Geisteswelt.

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens.

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

Verzeichnis nach Stichworten.

Aberglaube s. Heilwissenschaft; Verbrechen.

Abstammungslehre. Abstammungslehre und Darwinismus. Von Professor Dr. Richard Hesse. 3. Auflage. Mit 37 Figuren. (Nr. 39.)

Die Darstellung der großen Errungenschaft der biologischen Forschung des vorigen Jahrhunderts, der Abstammungslehre, erörtert die zwei Fragen: „Was nötigt uns zur Annahme der Abstammungslehre?" und — die viel schwierigere — „wie geschah die Umwandlung der Tier- und Pflanzenarten, welche die Abstammungslehre fordert?" oder: „wie wird die Abstammung erklärt?"

Algebra s. Arithmetik.

Alkoholismus. Der Alkoholismus. Seine Wirkungen und seine Bekämpfung. Herausgegeben vom Zentralverband zur Bekämpfung des Alkoholismus. In 3 Bänden. (Nr. 103. 104. 145.)

Die drei Bändchen sind ein kleines wissenschaftliches Kompendium der Alkoholfrage, verfaßt von den besten Kennern der mit ihr zusammenhängenden sozial-hygienischen und sozial-ethischen Probleme. Sie enthalten eine Fülle von Material in übersichtlicher und schöner Darstellung und sind unentbehrlich für alle, denen die Bekämpfung des Alkoholismus als eine der wichtigsten und bedeutungsvollsten Aufgaben ernster sittlicher und sozialer Kulturarbeit am Herzen liegt.

Band I. Der Alkohol und das Kind. Von Professor Dr. Wilhelm Weygandt. Die Aufgaben der Schule im Kampf gegen den Alkoholismus. Von Professor Martin Hartmann. Der Alkoholismus und der Arbeiterstand. Von Dr. Georg Keferstein. Alkoholismus und Armenpflege. Von Stadtrat Emil Münsterberg.

Band II. Einleitung. Von Professor Dr. Max Rubner. Alkoholismus und Nervosität. Von Professor Dr. Max Laehr. Alkohol und Geisteskrankheiten. Von Dr. Otto Juliusburger. Alkoholismus und Prostitution. Von Dr. O. Rosenthal. Alkohol und Verkehrswesen. Von Eisenbahndirektor de Terra.

Band III. Alkohol und Seelenleben. Von Professor Dr. Aschaffenburg. Alkohol und Strafgesetz. Von Oberarzt Dr. Juliusburger. Einrichtungen im Kampf gegen den Alkohol. Von Dr. med. Laquer. Wirkungen des Alkohols auf die inneren Organe. Von Dr. med. Liebe. Alkohol als Nahrungsmittel. Von Dr. med. et phil. R. O. Neumann. Älteste deutsche Mäßigkeitsbewegung. Von Pastor Dr. Stubbe.

Altertum. Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. Erich Ziebarth. Mit 22 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Nr. 131.)

Sucht ein anschauliches Bild zu entwerfen von dem Aussehen einer altgriechischen Stadt und von dem städtischen Leben in ihr, auf Grund von Ausgrabungen und der inschriftlichen Denkmäler; die altgriechischen Bergstädte Thera, Pergamon, Priene, Milet, der Tempel von Didyma werden geschildert. Stadtpläne und Abbildungen suchen die einzelnen Städtebilder zu erläutern.

—— Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. Otto Neurath.

Schildert nach einem kurzen Überblick über die wirtschaftshistorische Erforschung des Altertums unter steter Rücksichtnahme auf moderne Verhältnisse die Wirtschaftsverhältnisse des alten Orients, weiterhin die im Mittelmeerbecken im mykenischen, frühgriechischen, perikleischen und hellenistischen Zeitalter wie zur Zeit der römischen Republik, des Anfanges der Kaiserzeit und verfolgt die Entwicklung bis zum Untergang des römischen Kaiserreiches und zum Untergang der antiken Wirtschaft selbst.

—— s. a. Pompeji; Rom.

Ameisen. Die Ameisen. Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 61 Figuren. (Nr. 94.)

Faßt die Ergebnisse der so interessanten Forschungen über das Tun und Treiben einheimischer und exotischer Ameisen, über die Vielgestaltigkeit der Formen im Ameisenstaate, über die Bautätigkeit, Brutpflege und die ganze Ökonomie der Ameisen, über ihr Zusammenleben mit anderen Tieren und mit Pflanzen, über die Sinnestätigkeit der Ameisen und über andere interessante Details aus dem Ameisenleben zusammen.

Amerika. Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben. Von Professor J. Laurence Laughlin. Mit 9 graphischen Darstellungen. (Nr. 127.)

Ein Amerikaner behandelt für deutsche Leser die Fragen, die augenblicklich im Vordergrunde des öffentlichen Lebens in Amerika stehen, den Wettbewerb zwischen den Vereinigten Staaten und Europa — Schutzzoll und Reziprozität in den Vereinigten Staaten — Die Arbeiterfrage in den Vereinigten Staaten — Die amerikanische Trustfrage — Die Eisenbahnfrage in den Vereinigten Staaten — Die Bankfrage in den Vereinigten Staaten — Die herrschenden volkswirtschaftlichen Ideen in den Vereinigten Staaten.

——— Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Professor Dr. Ernst Daenell. (Nr. 147.)

Gibt in großen Zügen eine übersichtliche Darstellung der geschichtlichen, kulturgeschichtlichen und wirtschaftlichen Entwicklung der Vereinigten Staaten von den ersten Kolonisationsversuchen bis zur jüngsten Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der verschiedenen politischen, ethnographischen, sozialen und wirtschaftlichen Probleme, die zurzeit die Amerikaner besonders bewegen.

——— s. a. Technische Hochschulen; Schulwesen; Universität.

Anatomie. Die Anatomie des Menschen. Von Professor Dr. Karl v. Bardeleben. In 4 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 201. 202. 203. 204.)

I. Teil: Allgemeine Anatomie und Entwicklungsgeschichte. (Nr. 201.)
II. Teil: Das Skelett. (Nr. 202.)
III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem. (Nr. 203.)
IV. Teil: Die Eingeweide (Darm, Atmungs-, Harn- und Geschlechtsorgane). (Nr. 204.)

In einer Reihe von (4) Bänden wird die menschliche Anatomie in knappem, für gebildete Laien leicht verständlichem Texte dargestellt, wobei eine große Anzahl sorgfältig ausgewählter Abbildungen die Anschaulichkeit erhöht. Der erste, die „allgemeine Anatomie" behandelnde Band enthält u. a. einiges aus der Geschichte der Anatomie, von Homer bis zur Neuzeit, ferner die Zellen- und Gewebelehre, die Entwicklungsgeschichte sowie Formen, Maß und Gewicht des Körpers. Im zweiten Band werden dann Skelett, Knochen und die Gelenke nebst einer Mechanik der letzteren, im dritten die bewegenden Organe des Körpers, die Muskeln, das Herz und die Gefäße, im vierten endlich werden die Eingeweidelehre, namentlich der Darmtraktus sowie die Harn- und Geschlechtsorgane zur Darstellung gebracht.

——— s. a. Auge; Heilwissenschaft; Mensch; Nervensystem; Stimme; Zahnpflege.

Anthropologie s. Mensch.

Arbeiterschutz. Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von weil. Professor Dr. Otto v. Zwiedineck-Südenhorst. (Nr. 78.)

Das Buch bietet eine gedrängte Darstellung des gemeiniglich unter dem Titel „Arbeiterfrage" behandelten Stoffes; insbesondere treten die Fragen der Notwendigkeit, Zweckmäßigkeit und der ökonomischen Begrenzung der einzelnen Schutzmaßnahmen und Versicherungseinrichtungen in den Vordergrund.

——— s. a. Soziale Bewegungen; Versicherung.

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Professor Dr. Paul Crantz. In 2 Bänden. Mit Figuren. (Nr. 120. 205.)

I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. Mit 9 Figuren. (Nr. 120.)
II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. Mit 21 Figuren. (Nr. 205.)

Will in leicht faßlicher und für das Selbststudium geeigneter Darstellung über die Anfangsgründe der Arithmetik und Algebra unterrichten. Im ersten Band werden die sieben Rech-

nungsarten, die Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten und die Gleichungen zweiten Grades mit einer Unbekannten, und schließlich auch die Logarithmen behandelt, im zweiten die Gleichungen höheren Grades, die arithmetischen und geometrischen Reihen, die Zinseszins- und Rentenrechnung, die komplexen Zahlen und der binomische Lehrsatz, wobei überall die graphische Darstellung eingehende Berücksichtigung erfährt und zahlreiche in ausführlicher Ausrechnung eingefügte Beispiele das Verständnis erleichtern.

Arithmetik und Algebra s. a. Mathematische Spiele.

Ästhetik s. Lebensanschauungen.

Astronomie. Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit. Von Professor Dr. Samuel Oppenheim. Mit 24 Abbildungen. (Nr. 110.)
Schildert den Kampf der beiden hauptsächlichsten „Weltbilder“, des die Erde und des die Sonne als Mittelpunkt betrachtenden, der einen bedeutungsvollen Abschnitt in der Kulturgeschichte der Menschheit bildet, wie er schon im Altertum bei den Griechen entstanden ist, anderthalb Jahrtausende später zu Beginn der Neuzeit durch Kopernikus von neuem aufgenommen wurde und da erst mit einem Siege des heliozentrischen Systems schloß.
——— s. a. Kalender; Mond; Planeten; Weltall.

Atome s. Moleküle.

Auge. Das Auge des Menschen und seine Gesundheitspflege. Von Privatdozent Dr. med. Georg Abelsdorff. Mit 15 Abbildungen. (Nr. 149.)
Schildert die Anatomie des menschlichen Auges sowie die Leistungen des Gesichtsſinnes, besonders soweit sie außer dem medizinischen ein allgemein wissenschaftliches oder ästhetisches Interesse beanspruchen können, und behandelt die Gesundheitspflege (Hygiene) des Auges, besonders Schädigungen, Erkrankungen und Verletzungen des Auges, Kurzsichtigkeit und erhebliche Augenkrankheiten sowie die künstliche Beleuchtung.

Automobil. Das Automobil. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ing. Karl Blau. Mit 83 Abb. (Nr. 166.)
Gibt in gedrängter Darstellung und leichtfaßlicher Form einen anschaulichen Überblick über das Gesamtgebiet des modernen Automobilismus, so daß sich auch der Nichttechniker mit den Grundprinzipien rasch vertraut machen kann, und behandelt das Benzinautomobil, das Elektromobil und das Dampfautomobil nach ihren Kraftquellen und sonstigen technischen Einrichtungen wie Zündung, Kühlung, Bremsen, Steuerung, Bereifung usw.
——— s. a. Wärmekraftmaschinen.

Bakterien. Die Bakterien im Kreislauf des Stoffes in der Natur und im Haushalt des Menschen. Von Professor Dr. Ernst Gutzeit. Mit 13 Abbildungen. (Nr. 233.)
Kochs Tuberkelbazillus und Choleravibrio haben die Bakteriologie populär gemacht; kein Wunder, daß Laien seitdem Bakterien und Krankheiten identifizieren. Demgegenüber sucht Verfasser in gemeinverständlicher Form die allgemeine Bedeutung der Kleinlebewelt für den Kreislauf des Stoffes in der Natur und den Haushalt des Menschen auseinanderzusetzen und zu zeigen, wie die zersetzende und aufbauende Wirkung bakteriologischer Prozesse den verschiedensten Vorgängen in der freien Natur, im landwirtschaftlichen und technischen Gewerbe und in Küche und Keller zugrunde liegt.

Baukunst. Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Professor Dr. Adalbert Matthaei. 2. Auflage. Mit Abbildungen und 2 Doppeltafeln. (Nr. 8.)
Der Verfasser will mit der Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst des Mittelalters zugleich über das Wesen der Baukunst als Kunst aufklären, indem er zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern, wie die romanische Kunst geschaffen und zur Gotik weiter entwickelt wird.
——— s. a. Städtebilder; Theater.

Beethoven s. Musik.

Befruchtungsvorgang. Der Befruchtungsvorgang, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. Ernst Teichmann. Mit 7 Abbildungen und 4 Doppeltafeln. (Nr. 70.)

Will die Ergebnisse der modernen Forschung, die sich mit dem Befruchtungsproblem befaßt, darstellen. Ei und Samen, ihre Genese, ihre Reifung und ihre Vereinigung werden behandelt und im Chromatin die materielle Grundlage der Vererbung nachgewiesen, während die Bedeutung des Befruchtungsvorganges in einer Mischung der Qualität von zwei Individuen zu sehen ist.

Befruchtungsvorgang s. a. Leben.

Beleuchtung. Die Beleuchtungsarten der Gegenwart. Von Dr. phil. Wilhelm Brüsch. Mit 155 Abbildungen. (Nr. 108.)

Gibt einen Überblick über ein gewaltiges Arbeitsfeld deutscher Technik und Wissenschaft, indem die technischen und wissenschaftlichen Bedingungen für die Herstellung einer wirtschaftlichen Lichtquelle und die Methoden für die Beurteilung ihres wirklichen Wertes für den Verbraucher, die einzelnen Beleuchtungsarten sowohl hinsichtlich ihrer physikalischen und chemischen Grundlagen als auch ihrer Technik und Herstellung behandelt werden.

Bevölkerungslehre. Von Professor Dr. Max Haushofer. (Nr. 50.)

Will in gedrängter Form das Wesentliche der Bevölkerungslehre geben über Ermittlung der Volkszahl, über Gliederung und Bewegung der Bevölkerung, Verhältnis der Bevölkerung zum bewohnten Boden und die Ziele der Bevölkerungspolitik.

Bibel. Der Text des Neuen Testamentes nach seiner geschichtlichen Entwicklung. Von Div.-Pfarrer August Pott. Mit 8 Tafeln. (Nr. 134.)

Will in die das allgemeine Interesse an der Textkritik bekundende Frage: „Ist der ursprüngliche Text des Neuen Testamentes überhaupt noch herzustellen?" durch die Erörterung der Verschiedenheiten des Luthertextes (des früheren, revidierten und durchgesehenen) und seines Verhältnisses zum heutigen (deutschen) „berichtigten" Text, einführen, den „ältesten Spuren des Textes" nachgehen, eine „Einführung in die Handschriften" wie die „ältesten Übersetzungen" geben und in „Theorie und Praxis" zeigen, wie der Text berichtigt und rekonstruiert wird.

——— s. a. Jesus; Religion.

Bildungswesen. Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwickelung. Von weil. Professor Dr. Friedrich Paulsen. (Nr. 100.)

Auf beschränktem Raum löst der Verfasser die schwierige Aufgabe, indem er das Bildungswesen stets im Rahmen der allgemeinen Kulturbewegung darstellt, so daß die gesamte Kulturentwicklung unseres Volkes in der Darstellung seines Bildungswesens wie in einem verkleinerten Spiegelbild zur Erscheinung kommt. So wird aus dem Büchlein nicht nur für die Erkenntnis der Vergangenheit, sondern auch für die Forderungen der Zukunft reiche Frucht erwachsen.

——— s. a. Erziehung; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Knabenhandarbeit; Mädchenschule; Pädagogik; Schulwesen; Universität.

Biologie s. Abstammungslehre; Ameisen; Bakterien; Befruchtungsvorgang; Leben; Meeresforschung; Organismen; Pflanzen; Plankton; Tierleben.

Björnson s. Ibsen.

Botanik s. Kaffee; Obstbau; Pflanzen; Wald.

Buchgewerbe. Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abbildung. (Nr. 182.)

Inhalt: Buchgewerbe und Wissenschaft: Professor Dr. Rudolf Focke. — Buchgewerbe und Literatur: Professor Dr. Georg Witkowski. — Buchgewerbe und Kunst: Professor Dr. Rudolf Kautzsch. — Buchgewerbe und Religion: Privatdozent Lic. Dr. Heinrich Hermelink. — Buchgewerbe und Staat: Professor Dr. Robert Wuttke. — Buchgewerbe und Volkswirtschaft: Professor Dr. Heinrich Waentig.

Die Vorträge sollen zeigen, wie das Buchgewerbe nach allen Seiten mit sämtlichen Gebieten deutscher Kultur durch tausend Fäden verknüpft ist, wie in ihm sich besonders eng die ideellen und materiellen Bestrebungen und Grundlagen unseres nationalen Lebens miteinander verbinden. Sie wollen nicht nur bei den Angehörigen dieses seit alters her bevorzugten und geistig hochstehenden Gewerbes neue Freude am Beruf erwecken und erhalten, sondern vor allem auch unter den mit ihm in Berührung kommenden Vertretern gelehrter und anderer Berufe verständnisvolle Freunde für seine Eigenart erwerben helfen. In diesem Sinne werden die wichtigsten großen Kulturgebiete behandelt. Der erste Vortrag, über das Buchgewerbe und die Wissenschaft von Prof. Dr. R. Focke, dient zugleich als Einleitung in Geist und Ab-

sicht der ganzen Reihe, und daran schließen sich dann in naturgemäßer Folge die Beziehungen zur Literatur von Prof. Dr. G. Witkowski, zur Kunst von Prof. Dr. K. Kautzsch, zur Religion von Privatdozenten Dr. H. Hermelink, zum Staat von Prof. Dr. R. Wuttke und zur Volkswirtschaft von Prof. Dr. H. Waentig.

Buchgewerbe. Wie ein Buch entsteht. Von Professor Arthur W. Unger. 2. Auflage. Mit 7 Tafeln und 26 Abbildungen. (Nr. 175.)

Eine zusammenhängende für weitere Kreise berechnete Darstellung über Geschichte, Herstellung und Vertrieb des Buches mit eingehender Behandlung sämtlicher buchgewerblicher Techniken. Damit will das Buch namentlich auch denen, die als „Autoren" oder in irgendeiner anderen näheren Beziehung zur Herstellung des Buches stehen, Anleitung und Belehrung über das umfassende so außerordentlich interessante Gebiet der graphischen Künste, über Ausstattung, Papier, Satz, Illustration, Druck und Einband des Buches geben. Der praktische Wert dieses Bändchens wird erhöht durch zahlreiche Beigaben von Papier-, Schrift- und Illustrationsproben.

——— s. a. Illustrationskunst; Schriftwesen.

Buddha. Leben und Lehre des Buddha. Von Professor Dr. Richard Pischel. Mit 1 Tafel. (Nr. 109.)

Gibt eine wissenschaftlich begründete durchaus objektive Darstellung des Buddhismus, dieser so oft mit dem Christentum verglichenen Lehre, die von den einen auf Kosten des Christentums verherrlicht wird, während die anderen die Lehre Buddhas weit tiefer als dieses stellen. Einer Übersicht über die Zustände Indiens zur Zeit des Buddha folgt eine Darstellung des Lebens des Buddha, wobei besonders die Ähnlichkeiten mit den Evangelien und die Frage der Möglichkeit der Übertragung buddhistischer Erzählungen auf Jesus erörtert werden, seiner Stellung zu Staat und Kirche, seiner Lehrweise sowie seiner Lehre, wobei die „vier edlen Wahrheiten", die „Formel vom Kausalnexus" und der populärste Begriff des „Nirvana" erörtert werden, seiner Ethik und der weiteren Entwicklung des Buddhismus.

Byzanz. Byzantinische Charakterköpfe. Von Dr. Karl Dieterich. Mit 2 Bildnissen. (Nr. 244.)

Läßt in einer auf streng wissenschaftlicher Forschung beruhenden Darstellung durch Charakterisierung markanter Persönlichkeiten, unter denen wir Vertreter der verschiedenen sozialen Schichten, wie Kaiser, Staats- und Kirchenmänner, Gelehrte, Dichter und Vertreterinnen der Frauenwelt antreffen, einen Einblick in das wirkliche Wesen des gemeinhin so wenig bekannten mittelalterlichen Byzanz gewinnen, das ebenso reizvoll wie für die Erkenntnis des Orients bedeutsam ist.

Calvin. Johann Calvin. Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit einem Bildnis Calvins. (Nr. 247.)

Gibt eine eingehende, auf sorgfältigen Studien beruhende Darstellung des Lebens und Wirkens sowie der Persönlichkeit des Genfer Reformators, schildert zugleich die Wirkungen, welche von ihm ausgingen und sucht dadurch Verständnis für seine Größe und bleibende Bedeutung zu wecken.

Chemie. Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimental-Chemie. Von Professor Dr. Reinhart Blochmann. 3. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 5.)

Führt unter besonderer Berücksichtigung der alltäglichen Erscheinungen des praktischen Lebens in das Verständnis der chemischen Erscheinungen ein und zeigt die außerordentliche Bedeutung derselben für unser Wohlergehen.

——— Bilder aus der chemischen Technik. Von Dr. Artur Müller. Mit 24 Abbildungen. (Nr. 191.)

Sucht unter Benutzung lehrreicher Abbildungen die Ziele und Hilfsmittel der chemischen Technik darzulegen, zu zeigen, was dieses Arbeitsgebiet zu leisten vermag, und in welcher Weise chemische Prozesse technisch durchgeführt werden, wobei zunächst die allgemein verwendeten Apparate und Vorgänge der chemischen Technik beschrieben, dann praktische Beispiele für deren Verwendung dargestellt und ausgewählte Sonderzweige des gewaltigen Gebietes geschildert werden. Insbesondere werden so die anorganisch-chemische Großindustrie (Schwefelsäure, Soda, Chlor, Salpetersäure usw.), ferner die Industrien, die mit der Destillation organischer Stoffe zusammenhängen (Leuchtgaserzeugung, Teerdestillation, künstliche Farbstoffe usw.) behandelt.

Chemie. Grundlagen der Chemie. Von Dr. Walter Löb.
Nach Erörterung des Wesens chemischer Vorgänge werden die Begriffe der Elemente und Verbindungen in ihrer gesetzmäßigen Beziehung und Beobachtung abgeleitet und molekulartheoretisch gedeutet, weiter die Gesetze der Aggregatzustände zunächst rein empirisch, dann im Zusammenhang mit der Molekularhypothese dargestellt; das Energiegesetz endlich leitet zu den Erscheinungskreisen und den wissenschaftlichen Grundlagen der Thermochemie, Elektrochemie und Photochemie über.

——— Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Ein Überblick über die Fortschritte der neueren organischen Chemie. Von Dr. B. Bavink. Mit 7 Figuren. (Nr. 187.)
Gibt, ausgehend von einer kurzen Einführung in die Grundlagen der Chemie, einen Einblick in die wichtigsten theoretischen Kenntnisse der organischen Chemie, auf deren Leistungen nächst der Einführung von Dampf und Elektrizität die große Veränderung unserer ganzen Lebenshaltung beruht, und sucht das Verständnis ihrer darauf begründeten praktischen Erfolge zu vermitteln, wobei besonderes Gewicht auf die für die Industrie, Heilkunde und das tägliche Leben wertvollsten Entdeckungen und Erfindungen gelegt wird, andererseits auf die Forschungsergebnisse, welche eine künftige Lösung des Stoffwechselproblems voraussehen lassen, wobei zugleich eine Einsicht in die angehende Kompliziertheit der chemischen Vorzüge im lebenden Organismus eröffnet wird.

——— s. a. Elektrochemie; Haushalt; Metalle; Pflanzen; Photochemie; Technik.

Christentum. Aus der Werdezeit des Christentums. Studien und Charakteristiken. Von Professor Dr. Johannes Geffcken. (Nr. 54.)
Gibt durch eine Reihe von Bildern eine Vorstellung von der Stimmung im alten Christentum und von seiner inneren Kraft und verschafft so ein Verständnis für die ungeheure und vielseitige welthistorische kultur- und religionsgeschichtliche Bewegung.

——— s. a. Bibel; Calvin; Jesus; Luther; Mystik; Religion.

Dampf und Dampfmaschine. Von Professor Richard Vater. Mit 44 Abbildungen. (Nr. 63.)
Schildert die inneren Vorgänge im Dampfkessel und namentlich im Zylinder der Dampfmaschine, um so ein richtiges Verständnis des Wesens der Dampfmaschine und der in der Dampfmaschine sich abspielenden Vorgänge zu ermöglichen.

Darwinismus s. Abstammungslehre.

Deutschland s. Dorf; Fürstentum; Geschichte; Handel; Kolonien; Landwirtschaft; Verfassung; Volksstämme; Weltwirtschaft; Wirtschaftsgeschichte.

Dorf. Das deutsche Dorf. Von Robert Mielke. Mit 51 Abb. (Nr. 192.)
Schildert, von den Anfängen der Siedelungen in Deutschland ausgehend, wie sich mit dem Wechsel der Wohnsitze die Gestaltung des Dorfes änderte, wie mit neuen wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnissen das Bild immer reicher wurde, bis sie im Anfange des 19. Jahrhunderts ein fast wunderbares Mosaik ländlicher Siedelungstypen darstellte, und bringt so, von der geographischen Grundlage als wichtigerem Faktor in der Entwicklung des Dorfes, seiner Häuser, Gärten und Straßen ausgehend, politische, wirtschaftliche und künstlerische Gesichtspunkte gleichmäßig zur Geltung, durch ein Kapitel über die Kultur des Dorfes die durch zahlreiche Abbildungen belebte Schilderung ergänzend.

Drama. Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. Georg Witkowski. 2. Auflage. Mit einem Bildnis Hebbels. (Nr. 51.)
Sucht in erster Linie auf historischem Wege das Verständnis des Dramas der Gegenwart anzubahnen und berücksichtigt die drei Faktoren, deren jeweilige Beschaffenheit die Gestaltung des Dramas bedingt: Kunstanschauung, Schauspielkunst und Publikum.

——— s. a. Hebbel; Ibsen; Schiller; Shakespeare; Theater.

Dürer. Albrecht Dürer. Von Dr. Rudolf Wustmann. Mit 33 Abbildungen. (Nr. 97.)
Eine schlichte und knappe Erzählung des gewaltigen menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Albrecht Dürers und eine Darstellung seiner Kunst, in der nacheinander

seine Selbst- und Angehörigenbildnisse, die Zeichnungen zur Apokalypse, die Darstellungen von Mann und Weib, das Marienleben, die Stiftungsgemälde, die Radierungen von Rittertum, Trauer und Heiligkeit sowie die wichtigsten Werke aus der Zeit der Reife behandelt werden.

Ehe. Ehe u. Eherecht. Von Professor Dr. Ludwig Wahrmund. (Nr. 115.)
Schildert in gedrängter Fassung die historische Entwicklung des Ehebegriffes von den orientalischen und klassischen Völkern an nach seiner natürlichen, sittlichen und rechtlichen Seite und untersucht das Verhältnis von Staat und Kirche auf dem Gebiete des Eherechtes, behandelt darüber hinaus aber auch alle jene Fragen über die rechtliche Stellung der Frau und besonders der Mutter, die immer lebhafter die öffentliche Meinung beschäftigen.

Eisenbahnen. Die Eisenbahnen, ihre Entstehung und gegenwärtige Verbreitung. Von Professor Dr. Friedrich Hahn. Mit zahlreichen Abbildungen und einer Doppeltafel. (Nr. 71.)
Nach einem Rückblick auf die frühesten Zeiten des Eisenbahnbaues führt der Verfasser die moderne Eisenbahn im allgemeinen nach ihren Hauptmerkmalen vor. Der Bau des Bahnkörpers, der Tunnel, die großen Brückenbauten sowie der Betrieb selbst werden besprochen, schließlich ein Überblick über die geographische Verbreitung der Eisenbahnen gegeben.

——— Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart. Von Eisenbahnbau- und Betriebsinspektor Ernst Biedermann. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 144.)
Nach einem geschichtlichen Überblick über die Entwicklung der Eisenbahnen werden die wichtigsten Gebiete der modernen Eisenbahntechnik behandelt, Oberbau, Entwicklung und Umfang der Spurbahnnetze in den verschiedenen Ländern, die Geschichte des Lokomotivenwesens bis zur Ausbildung der Heißdampflokomotiven einerseits und des elektrischen Betriebes andererseits sowie der Sicherung des Betriebes durch Stellwerks- und Blockanlagen.

——— s. a. Internationalismus; Technik; Verkehrsentwicklung.

Eisenhüttenwesen. Das Eisenhüttenwesen. Erläutert in acht Vorträgen von Geh. Bergrat Professor Dr. Hermann Wedding. 3. Auflage. Mit 15 Figuren. (Nr. 20.)
Schildert in gemeinfaßlicher Weise, wie Eisen, das unentbehrlichste Metall, erzeugt und in seine Gebrauchsformen gebracht wird. Besonders wird der Hochofenprozeß nach seinen chemischen, physikalischen und geologischen Grundlagen dargestellt und die Erzeugung der verschiedenen Eisenarten und die dabei in Betracht kommenden Prozesse erörtert.

——— s. a. Metalle.

Elektrochemie. Von Professor Dr. Kurt Arndt. Mit zahlr. Abbildungen. (Nr. 234.)
Legt in gemeinverständlicher Fassung die Grundsätze der Elektrochemie, des jüngsten und interessantesten Zweiges der chemischen Wissenschaft dar und gibt dann an der Hand zahlreicher Abbildungen ein anschauliches Bild der vielen auf ihr beruhenden Industriezweige, deren Betriebe viele Tausende von Arbeitern beschäftigen und ein Vermögen von zahllosen Millionen darstellen, wobei auch das neueste Verfahren zur Salpetersäuregewinnung aus der Luft Berücksichtigung findet.

Elektrotechnik. Grundlagen der Elektrotechnik. Von Dr. Rudolf Blochmann. Mit 128 Abbildungen. (Nr. 168.)
Eine durch lehrreiche Abbildungen unterstützte Darstellung der elektrischen Erscheinungen, ihrer Grundgesetze und ihrer Beziehungen zum Magnetismus sowie eine Einführung in das Verständnis der zahlreichen praktischen Anwendungen der Elektrizität in den Maschinen zur Krafterzeugung wie in der elektrischen Beleuchtung und in der Chemie.

——— s. a. Beleuchtungsarten; Funkentelegraphie; Telegraphie.

England. Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von Wilhelm Langenbeck. Mit 19 Bildnissen. (Nr. 174.)
Schildert nach einem Überblick über das mittelalterliche England die Anfänge der englischen Kolonialpolitik im Zeitalter der Königin Elisabeth, die innere politische Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert, das allmähliche Aufsteigen zur Weltmacht, den gewaltigen wirtschaftlichen

und maritimen Aufschwung sowie den Ausbau des Kolonialreiches im 18. Jahrhundert und schließt mit einer Beleuchtung über den gegenwärtigen Stand und die mutmaßliche Zukunft des britischen Weltreiches.

Entdeckungen. Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Professor Dr. Siegmund Günther. 2. Auflage. Mit einer Weltkarte. (Nr. 26.)
Mit lebendiger Darstellungsweise sind hier die großen weltbewegenden Ereignisse der geographischen Renaissancezeit ansprechend geschildert, von der Begründung der portugiesischen Kolonialherrschaft und den Fahrten des Kolumbus an bis zu dem Hervortreten der französischen, britischen und holländischen Seefahrer.

——— s. a. Polarforschung.

Erde. Aus der Vorzeit der Erde. Vorträge über allgemeine Geologie. Von Professor Dr. Fritz Frech. In 5 Bänden. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Nr. 207—211.)

I. Band: Gebirgsbau und Vulkanismus. (Nr. 207.)
II. Band: Kohlenbildung und Klima der Vorzeit. (Nr. 208.)
III. Band: Die Arbeit des fließenden Wassers. Eine Einleitung in die physikalische Geologie. Mit 51 Abbildungen im Text und auf 3 Tafeln. (Nr. 209.)
IV. Band: Die Werke des Wassers im Ozean und im Erdinnern. (Nr. 210.)
V. Band: Gletscher und Eiszeit. (Nr. 211.)

In 5 Bänden wird eine vollständige Darstellung der Fragen der allgemeinen Geologie und physischen Erdkunde gegeben, wobei Übersichtstabellen die Fachausdrücke und die Reihenfolge der geologischen Perioden erläutern und auf neue, vorwiegend nach Original-Photographien angefertigte Abbildungen und auf anschauliche, lebendige Schilderung besonders Wert gelegt ist.

——— s. a. Mensch und Erde; Korallen; Planeten; Weltall; Wirtschaftsgeschichte.

Erfindungswesen s. Gewerbe.

Ernährung. Ernährung und Volksnahrungsmittel. Sechs Vorträge von weil. Professor Dr. Johannes Frentzel. 2. Aufl. bearb. vom Geh. Rat Professor Dr. N. Zuntz in Berlin. Mit 6 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. (Nr. 19.)
Gibt einen Überblick über die gesamte Ernährungslehre. Durch Erörterung der grundlegenden Begriffe werden die Zubereitung der Nahrung und der Verdauungsapparat besprochen und endlich die Herstellung der einzelnen Nahrungsmittel, insbesondere auch der Konserven behandelt.

——— s. a. Alkoholismus; Haushalt; Kaffee; Säugling.

Erziehung. Moderne Erziehung in Haus und Schule. Vorträge in der Humboldt-Akademie zu Berlin. Von Johannes Tews. (Nr. 159.)
Betrachtet die Erziehung als Sache nicht eines einzelnen Berufes, sondern der gesamten gegenwärtigen Generation, zeichnet scharf die Schattenseiten der modernen Erziehung und zeigt Mittel und Wege für eine allseitige Durchdringung des Erziehungsproblems. In diesem Sinne werden die wichtigsten Erziehungsfragen behandelt: Die Familie und ihre pädagogischen Mängel, der Lebensmorgen des modernen Kindes, Bureaukratie und Schematismus, Persönlichkeitspädagogik, Zucht und Zuchtmittel, die religiöse Frage, gemeinsame Erziehung der Geschlechter, die Armen am Geiste, Erziehung der reiferen Jugend usw.

——— s. a. Bildungswesen; Jugendfürsorge; Kind (Psychologie); Fortbildungsschulwesen; Knabenhandarbeit; Pädagogik; Schulwesen.

Evolutionismus s. Lebensanschauungen.

Farben s. Licht.

Fernsprechtechnik s. Telegraphie.

Fortbildungsschulwesen. Das deutsche Fortbildungsschulwesen. Von Dr. Friedrich Schilling.
Macht in einem theoretischen Teil mit dem Prinzip der modernen Fortbildungsschule vertraut, während ein praktischer Teil über die zurzeit bestehenden Arten der Fortbildungsschulen unterrichtet, indem die historische Entwicklung wie die wichtigsten gesetzlichen Bestimmungen dargestellt und der derzeitige Stand durch Mitteilung eines Originalberichtes im Lichte der Entwicklung einer hervorragenden Einzelanstalt lebensvoll charakterisiert wird.

Fortpflanzung. Die Fortpflanzung der Tiere. Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 77 Abbildungen. (Nr. 253.)
Sucht einen Überblick über die unter den Tatsachen der Biologie wechselvollsten und oft überraschendsten Fortpflanzungserscheinungen in allen Gruppen sowie eine anschauliche Schilderung einzelner besonders anziehender Vorgänge zu geben, indem nach einer allgemeinen Einleitung über Fortpflanzung und Organisation die verschiedenen Formen der tierischen Fortpflanzung, ungeschlechtliche Vermehrung, geschlechtliche Fortpflanzung sowie gemischte Fortpflanzungsweise, weiterhin die zur Erhaltung und Verbreitung der Nachkommenschaft vorhandenen Schutzmittel, wobei besonders die Brutpflegeinstinkte eine eingehende Behandlung erfahren, erörtert werden. So erscheint das Bändchen auch geeignet, durch Verbreitung exakter Kenntnisse über ein mit der menschlichen Sittlichkeit in so engem Zusammenhang stehendes Tatsachengebiet, die natürliche und reine Betrachtungsweise in den Beziehungen der Geschlechter finden zu helfen.

Frankreich s. Napoleon.

Frauenarbeit. Die Frauenarbeit, ein Problem des Kapitalismus. Von Privatdozent Dr. Robert Wilbrandt. (Nr. 106.)
Das Thema wird als eine der brennendsten Fragen behandelt, die uns durch den Kapitalismus aufgegeben worden sind, und behandelt von dem Verhältnis von Beruf und Mutterschaft aus, als dem zentralen Problem der ganzen Frage, die Ursachen der niedrigen Bezahlung der weiblichen Arbeit, die daraus entstehenden Schwierigkeiten in der Konkurrenz der Frauen mit den Männern, den Gegensatz von Arbeiterinnenschutz und Befreiung der weiblichen Arbeit.

Frauenbewegung. Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. Käthe Schirmacher. (Nr. 67.)
Gibt einen Überblick über die Haupttatsachen der modernen Frauenbewegung in allen Ländern und schildert eingehend die Bestrebungen der modernen Frau auf dem Gebiet der Bildung, der Arbeit, der Sittlichkeit, der Soziologie und Politik.

Frauenkrankheiten. Gesundheitslehre für Frauen. In acht Vorträgen. Von weil. Privatdozent Dr. Roland Sticher. Mit 13 Abbildungen. (Nr. 171.)
Eine Gesundheitslehre für Frauen, die über die Anlage des weiblichen Organismus und seine Pflege unterrichtet, zeigt, wie diese bereits im Kindesalter beginnen muß, welche Bedeutung die allgemeine körperliche und geistige Hygiene insbesondere in der Zeit der Entwicklung hat, um sich dann eingehend mit dem Beruf der Frau als Gattin und Mutter zu beschäftigen.

——— s. a. Geschlechtskrankheiten.

Frauenleben. Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Direktor Dr. Eduard Otto. 2. Aufl. Mit 25 Abbildungen. (Nr. 45.)
Gibt ein Bild des deutschen Frauenlebens von der Urzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, von Denken und Fühlen, Stellung und Wirksamkeit der deutschen Frau, wie sie sich im Wandel der Jahrhunderte darstellen.

Friedensbewegung. Die moderne Friedensbewegung. Von Alfred H. Fried. (Nr. 157.)
Entwickelt das Wesen und die Ziele der Friedensbewegung, gibt dann eine Darstellung der Schiedsgerichtsbarkeit in ihrer Entwicklung und ihrem gegenwärtigen Umfang mit besonderer Berücksichtigung der hohen Bedeutung der Haager Friedenskonferenz, beschäftigt sich hierauf mit dem Abrüstungsproblem und gibt zum Schluß einen eingehenden Überblick über die Geschichte der Friedensbewegung und eine chronologische Darstellung der für sie bedeutsamen Ereignisse.

——— s. a. Recht.

Friedrich der Große. Sechs Vorträge von Privatdozent Theodor Bitterauf. Mit 2 Bildnissen. (Nr. 246.)
Schildert in knapper, wohldurchdachter, durch charakteristische Selbstzeugnisse und authentische Äußerungen bedeutender Zeitgenossen belebter Darstellung des großen Königs Leben und Wirken, das den Grund gelegt hat für die ganze spätere geschichtliche und kulturelle Entwicklung Deutschlands.

Fröbel. Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von Adele von Portugall. Mit 5 Tafeln. (Nr. 82.)
Lehrt die grundlegenden Gedanken der Methode Fröbels kennen und gibt einen Überblick seiner wichtigsten Schriften mit Betonung aller jener Kernaussprüche, die treuen und oft ratlosen Müttern als Wegweiser in Ausübung ihres hehrsten und heiligsten Berufes dienen können.

Funkentelegraphie. Die Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikanten H. Thurn. Mit 53 Illustrationen. (Nr. 167.)
Nach einer Übersicht über die elektrischen Vorgänge bei der Funkentelegraphie und einer eingehenden Darstellung des Systems Telefunken werden die für die verschiedenen Anwendungsgebiete erforderlichen einzelnen Konstruktionstypen vorgeführt, (Schiffsstationen, Landstationen, Militärstationen und solche für den Eisenbahndienst), wobei nach dem neuesten Stand von Wissenschaft und Technik in jüngster Zeit ausgeführte Anlagen beschrieben werden. Danach wird der Einfluß der Funkentelegraphie auf Wirtschaftsverkehr und das Wirtschaftsleben (im Handels- und Kriegsseeverkehr, für den Heeresdienst, für den Wetterdienst usw.) sowie im Anschluß daran die Regelung der Funkentelegraphie im deutschen und internationalen Verkehr erörtert.

Fürsorgewesen s. Jugendfürsorge.

Fürstentum. Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen. Von Professor Dr. Eduard Hubrich. (Nr. 80.)
Der Verfasser zeigt in großen Umrissen den Weg, auf dem deutsches Fürstentum und deutsche Volksfreiheit zu dem in der Gegenwart geltenden wechselseitigen Ausgleich gelangt sind, unter besonderer Berücksichtigung der preußischen Verfassungsverhältnisse, wobei nach kürzerer Beleuchtung der älteren Verfassungszustände der Verfasser die Begründung des fürstlichen Absolutismus und demgegenüber das Erwachen, Fortschreiten und Siegen des modernen Konstitutionalismus eingehend bis zur Entstehung der preußischen Verfassung und zur Begründung des Deutschen Reiches schildert.

——— s. a. Geschichte; Verfassung.

Gartenstadtbewegung. Von Generalsekr. Hans Kampffmeyer. (Nr. 259.)
Bietet eine zusammenfassende, auf gründlichem Studium der englischen Verhältnisse aufgebaute Darstellung der Gartenstadtbewegung, indem es im Anschluß an eine allgemeine volkswirtschaftliche Einführung die Geschichte der Bewegung gibt, sodann die praktischen Einzelfragen, die bei der Verwirklichung des Gartenstadtgedankens Berücksichtigung verdienen, ferner die Bedeutung der Bewegung für Volkswirtschaft, Volksgesundheit, Kunst u. dergl. erörtert und zum Schluß an der Hand von Beispielen die Aussichten der deutschen Gartenstadtbewegung bespricht.

Gartenkunst. Geschichte der Gartenkunst. Von Bauinspektor Reg.-Baumeister Ranck.
Gibt einen durch zahlreiche Abbildungen erläuterten Überblick über die Geschichte des Gartens als Kunstwerk, insbesondere den Garten im Altertum und Mittelalter, den Garten der italienischen Renaissance, den französischen Garten der Zeit Ludwig XIV. und den Landschaftsgarten des 18. nnd 19. Jahrhunderts, während die beiden letzten Kapitel sich mit den modernen Bestrebungen, die Haus und Garten wieder, wie es vor der Herrschaft des Landschaftsgartens war, zu einem einheitlichen Kunstwerke vereinigen wollen, beschäftigen.

Gasmaschinen s. Automobil; Wärmekraftmaschinen.

Gehirn s. Geistesleben.

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. Georg Ilberg. (Nr. 151.)
Erörtert das Wesen der Geisteskrankheiten und an eingehend zur Darstellung gelangenden Beispielen die wichtigsten Formen geistiger Erkrankung, um so ihre Kenntnis zu fördern, die richtige Beurteilung der Zeichen geistiger Erkrankung und damit eine rechtzeitige verständnisvolle Behandlung derselben zu ermöglichen.

Genossenschaftswesen s. Konsumgenossenschaften.

Geistesleben. Die Mechanik des Geisteslebens. Von Professor Dr. Max Verworn. Mit 11 Figuren. (Nr. 200.)
Will unsere modernen Erfahrungen und Anschauungen über das physiologische Geschehen, das sich bei den Vorgängen des Geisteslebens in unserem Gehirn abspielt, in großen Zügen verständlich machen, indem es die Dinge mit den Begriffen und den Vergleichen des täglichen Lebens schildert. So wird im ersten Abschnitt: „Leib und Seele" der Standpunkt einer monistischen Auffassung der Welt, die in einem streng wissenschaftlichen Konditionismus zum Ausdruck kommt, erörtert, im zweiten: „Die Vorgänge in den Elementen des Nervensystems" ein Einblick in die Methodik zur Erforschung der physiologischen Vorgänge in denselben sowie ein Überblick über ihre Ergebnisse, im dritten: „Die Bewußtseinsvorgänge" eine Analyse des

Empfindens, Vorstellens, Denkens und Wollens unter Zurückführung dieser Tätigkeiten auf die Vorgänge in den Elementen des Nervensystems gegeben. Der vierte und fünfte Abschnitt beschäftigt sich in analoger Weise mit den Vorgängen des „Schlafes und Traumes" und den scheinbar so geheimnisvollen Tatsachen der „Hypnose und Suggestion".

Geistesleben s. a. Bildungswesen; Buchgewerbe; Byzanz; Christentum; Mensch; Philosophie; Religion.

Geographie s. Dorf; Entdeckungen; Japan; Kolonien; Mensch; Palästina; Polarforschung; Städte; Volksstämme; Wirtschaftsleben.

Geologie s. Erde; Korallen.

Germanen. Germanische Kultur in der Urzeit. Von Professor Dr. Georg Steinhausen. Mit 17 Abbildungen. (Nr. 75.)

Das Büchlein beruht auf eingehender Quellenforschung und gibt in fesselnder Darstellung einen Überblick über germanisches Leben von der Urzeit bis zur Berührung der Germanen mit der römischen Kultur.

——— German. Mythologie. Von Dr. Julius v. Negelein. (Nr. 95.)

Der Verfasser gibt ein Bild germanischen Glaubenslebens, indem er die Äußerungen religiösen Lebens namentlich auch im Kultus und in den Gebräuchen des Aberglaubens aufsucht, sich überall bestrebt, das zugrunde liegende psychologische Motiv zu entdecken, die verwirrende Fülle mythischer Tatsachen und einzelner Namen aber demgegenüber zurücktreten läßt.

Geschichte. Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Professor Dr. Karl Theodor v. Heigel. (Nr. 129.)

Bietet eine knappe Darstellung der wichtigsten politischen Ereignisse vom Ausbruche der französischen Revolution bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, womit eine Schilderung der politischen Ideen Hand in Hand geht, und wobei überall Ursache und Wirkung, d. h. der innere Zusammenhang der einzelnen Vorgänge, dargelegt, auch Sinnesart und Taten wenigstens der einflußreichsten Persönlichkeiten gewürdigt werden.

——— Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Professor Dr. Ottokar Weber. 2 Bände. (Nr. 123. 124.)

Ein knappes und doch eindrucksvolles Bild der nationalen und kulturellen Entwicklung der Neuzeit, das aus den vier Jahrhunderten je drei Persönlichkeiten herausgreift, die bestimmend eingegriffen haben in den Werdegang deutscher Geschichte. Der große Reformator, Regenten großer und kleiner Staaten, Generale, Diplomaten kommen zu Wort. Was Martin Luther einst geträumt: ein nationales deutsches Kaiserreich, unter Bismarck steht es begründet da.

——— 1848. Sechs Vorträge von Professor Dr. Ottokar Weber. (Nr. 53.)

Will eine richtige Abschätzung des „tollen Jahres" in seiner geschichtlichen Bedeutung ermöglichen, der schmachvollen und doch so berauschend schönen Zeit jenes Völkerfrühlings, in der alle Menschen Brüder schienen und die „monotone Welt des Schlendrians" wie von einem elektrischen Strome getroffen wurde, indem es in kritischer Darstellung die Beweggründe der einzelnen Stände klarzustellen, den rechts und links auftretenden Extremen gerecht zu werden sucht und besonders den großartigen deutschnationalen Aufschwung jenes Jahres hervorhebt.

——— Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 37.)

——— Die Reaktion und die neue Ära. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 101.)

——— Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Professor Dr. Richard Schwemer. (Nr. 102.)

Die 3 Bände geben zusammen eine in Auffassung und Darstellung durchaus eigenartige Geschichte des deutschen Volkes im 19. Jahrhundert. „Restauration und Revolution" behandelt das Leben und Streben des deutschen Volkes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, von dem ersten Aufleuchten des Gedankens des nationalen Staates bis zu dem tragischen Fehlschlagen aller Hoffnungen in der Mitte des Jahrhunderts. „Die Reaktion und die neue Ära", beginnend mit der Zeit der Ermattung nach dem großen Aufschwung von 1848, stellt in den Mittelpunkt des Prinzen von Preußen und Otto von Bismarcks Schaffen. „Vom Bund zum Reich" zeigt uns Bismarck mit sicherer Hand die Grundlage des Reiches vorbereitend und dann immer entschiedener allem Geschehenen das Gepräge seines Geistes verleihend.

Geschichte s. a. Amerika; Bildungswesen; Byzanz; Calvin; Deutschland; Dorf; England; Entdeckungen; Frauenleben; Friedrich der Große; Fürstentum; Germanen; Handel; Japan; Jesuiten; Ingenieurtechnik; Kalender; Kriegswesen; Kultur; Kunst; Literaturgeschichte; Luther; Münze; Musik; Napoleon; Österreich; Palästina; Philosophie; Pompeji; Rom; Schulwesen; Städtewesen; Theater; Uhr; Verfassung; Volksstämme; Wirtschaftsgeschichte.

Geschlechtskrankheiten. Die Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Für die Gebildeten aller Stände bearbeitet von Generaloberarzt Professor Dr. Wilhelm Schumburg. Mit Figuren und Tafeln. (Nr. 251.)

Gibt in sachlicher, aber rückhaltlos offener Darlegung ein Bild von dem Wesen der Geschlechtskrankheiten, von ihren Erregern, den verschiedenartigen Wegen, die sie im Körper einschlagen und den Schäden, die sich an ihre Fersen heften, erörtert nach statistischen Angaben über die Verbreitung der Geschlechtskrankheiten ausführlich ihre Bekämpfung und Verhütung, mit besonderer Rücksicht auf das gefährliche Treiben der Prostitution und der Kurpfuscher, auf die persönlichen Schutzmaßregeln sowie die Aussichten auf erfolgreiche Behandlung.

Gesundheitslehre. Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre. Von Professor Dr. H. Buchner. 3. Auflage, besorgt von Professor Dr. M. Gruber. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 1.)

In klarer und überaus fesselnder Darstellung unterrichtet der Verfasser über die äußeren Lebensbedingungen des Menschen, über das Verhältnis von Luft, Licht und Wärme zum menschlichen Körper, über Kleidung und Wohnung, Bodenverhältnisse und Wasserversorgung, die Krankheiten erzeugenden Pilze und die Infektionskrankheiten, kurz über wichtige Fragen der Hygiene.

——— s. a. Alkoholismus; Anatomie; Auge; Bakterien; Ernährung; Frauenkrankheiten; Geisteskrankheiten; Geschlechtskrankheiten; Gymnastik; Haushalt; Heilwissenschaft; Heizung (und Lüftung); Hypnotismus; Krankenpflege; Mensch; Nervensystem; Säugling; Schulhygiene; Stimme; Tuberkulose; Zahnpflege.

Gewerbe. Der gewerbliche Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanwalt Bernhard Tolksdorf. (Nr. 138.)

Nach einem allgemeinen Überblick über Entstehung und Entwicklung des gewerblichen Rechtsschutzes und einer Bestimmung der Begriffe Patent und Erfindung wird zunächst das deutsche Patentrecht behandelt, wobei der Gegenstand des Patentes, der Patentberechtigte, das Verfahren in Patentsachen, die Rechte und Pflichten des Patentinhabers, das Erlöschen des Patentrechtes und die Verletzung und Anmaßung des Patentschutzes erörtert werden. Sodann wird das Muster- und Warenzeichenrecht dargestellt und dabei besonders Art und Gegenstand der Muster, ihre Nachbildung, Eintragung, Schutzdauer und Löschung klargelegt. Ein weiterer Abschnitt befaßt sich mit den internationalen Verträgen und dem Ausstellungsschutz. Zum Schlusse wird noch die Stellung der Patentanwälte besprochen.

——— s. a. Buchgewerbe; Pflanzen; Technik; Uhr.

Gymnastik s. Gesundheitslehre; Turnen.

Handel. Geschichte des deutschen Handels. Von Wilhelm Langenbeck. (Nr. 237.)

Führt den Leser von den primitiven prähistorischen Anfängen bis zu der heutigen Weltmachtstellung des deutschen Handels, indem es zugleich durch stete Aufweisung der bestimmenden Bedingungen und Kräfte eine klare Einsicht in den Gang dieser weittragenden Entwicklung und in die heutige Struktur unseres weitverzweigten Welthandels als deren Resultat vermittelt. Dabei tritt in der Neuzeit zunächst die allmähliche Verdrängung vom Welthandel, die Hemmung in der Entwicklung des Binnenhandels infolge der territorialen Zersplitterung hervor, dann aber mündet die Darstellung aus in den durch das allmähliche Erstarken einzelner Seehandelsplätze und durch die Wirtschaftspolitik des brandenburgisch-preußischen Staates vorbereiteten gewaltigen Aufschwung im 19. Jahrhundert, der endlich in der Wirtschaftspolitik des Deutschen Reiches seine Krönung findet.

——— Geschichte des Welthandels. Von Oberlehrer Dr. Max Georg Schmidt. (Nr. 118.)

Eine zusammenfassende Übersicht der Entwicklung des Handels führt von dem Altertum an über das Mittelalter, in dem Konstantinopel, seit den Kreuzzügen Italien und Deutschland den Weltverkehr beherrschen, zur Neuzeit, die mit der Auffindung des Seewegs nach Indien und der Entdeckung Amerikas beginnt und bis zur Gegenwart, in der auch der deutsche Kaufmann nach dem alten Hansawort „Mein Feld ist die Welt" den ganzen Erdball erobert.

Handel s. a. Altertum; Amerika; Konsumgenossenschaft; Weltwirtschaft; Wirtschaftsgeschichte.

Handfertigkeit s. Knabenhandarbeit.

Handwerk. Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Direktor Dr. Eduard Otto. 3. Auflage. Mit 27 Abbildungen auf 8 Tafeln. (Nr. 14.)
Eine Darstellung der Entwicklung des deutschen Handwerks bis in die neueste Zeit, der großen Umwälzung aller wirtschaftlichen Verhältnisse im Zeitalter der Eisenbahnen und Dampfmaschinen und der Handwerkerbewegungen des 19. Jahrhunderts wie des älteren Handwerkslebens, seiner Sitten, Bräuche und Dichtung.

Haus. Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Professor Dr. Rudolf Meringer. Mit 106 Abbildungen. (Nr. 116.)
Das Buch will das Interesse an dem deutschen Haus, wie es geworden ist, fördern; mit zahlreichen künstlerischen Illustrationen ausgestattet, behandelt es nach dem „Herdhaus" das oberdeutsche Haus, führt dann anschaulich die Einrichtung der für dieses charakteristischen Stube, den Ofen, den Tisch, das Eßgerät vor und gibt einen Überblick über die Herkunft von Haus und Hausrat.

——— Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Regierungsbaumeister a. D. Christian Ranck. Mit 70 Abbildungen. (Nr. 121.)
Der Verfasser führt den Leser in das Haus des germanischen Landwirtes und zeigt dessen Entwicklung, wendet sich dann dem Hause der skandinavischen Bauern zu, um hierauf die Entwicklung des deutschen Bauernhauses während des Mittelalters darzustellen und mit einer Schilderung der heutigen Form des deutschen Bauernhauses zu schließen.

——— s. a. Baukunst; Gartenkunst; Kunst; Städtewesen.

Haushalt. Die Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. Johannes Bongardt. In 2 Bänden. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 125. 126.)
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie?
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung?
Selbst gebildete Hausfrauen können sich Fragen nicht beantworten wie die, weshalb sie z. B. kondensierte Milch auch in der heißen Zeit in offenen Gefäßen aufbewahren können, weshalb sie hartem Wasser Soda zusetzen, weshalb Obst im kupfernen Kessel nicht erkalten soll. Da soll hier an der Hand einfacher Beispiele, unterstützt durch Experimente und Abbildungen, das naturwissenschaftliche Denken der Leserinnen so geschult werden, daß sie befähigt werden, auch solche Fragen selbst zu beantworten, die das Buch unberücksichtigt läßt.

——— Chemie in Küche und Haus. Von Professor Dr. Gustav Abel. Mit Abbildungen und einer mehrfarbigen Doppeltafel. (Nr. 76.)
Das Bändchen will Gelegenheit bieten, die in Küche und Haus täglich sich vollziehenden chemischen und physikalischen Prozesse richtig zu beobachten und nutzbringend zu verwerten. So werden Heizung und Beleuchtung, vor allem aber die Ernährung erörtert, werden tierische und pflanzliche Nahrungsmittel, Genußmittel und Getränke behandelt.

——— s. a. Bakterien; Heizung (und Lüftung); Kaffee.

Haustiere. Die Stammesgeschichte unserer Haustiere. Von Professor Dr. Carl Keller. Mit 28 Abbildungen. (Nr. 252.)
Um über den Werdegang unserer tierischen Hausgenossen aufzuklären, wird nach einem geschichtlichen Überblick über die Wandlungen der Haustierforschung seit Linné an der Hand der prähistorischen Forschung nachgewiesen, wie schon zur neolithischen Zeit der Haustiererwerb mit solchem Erfolg einsetzte, daß der späteren historischen Zeit nur noch eine bescheidene Nachlese übrigblieb, wie dafür die gehobene Kultur die Rassen stark umgebildet hat; sodann werden für die älteren und jüngeren Haustiere, Hunde und Katzen, Pferde und Esel, Rinder, Ziegen und Schafe, Schweine und Kaninchen, wie Hühner und Tauben im einzelnen die Stammformen und die Bildungsformen aufgesucht sowie die Verbreitung der Rassen klargelegt.

Haydn s. Musik.

Hebbel. Friedrich Hebbel. Von Dr. Anna Schapire-Neurath. Mit einem Bildnis Hebbels. (Nr. 238.)

Gibt nach einer knappen Darstellung des Lebens- und Entwicklungsganges eine eindringende Analyse des Werkes und der Weltanschauung des großen deutschen Tragikers und bemüht sich, ohne harmonisierende Zusammenhänge zu konstruieren, die Persönlichkeit in ihrer vollen Wirklichkeit zu erfassen.

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Professor Richard Vater. Mit 67 Abbildungen. (Nr. 196.)

Will, ohne umfangreiche Kenntnisse auf dem Gebiet der Mechanik vorauszusetzen, an der Hand zahlreicher einfacher Skizzen das Verständnis für die Wirkung der Hebezeuge einem weiteren Kreise zugänglich machen. So werden die Hebe-Vorrichtungen fester, flüssiger und luftförmiger Körper nach dem neuesten Stand der Technik einer ausführlichen Betrachtung unterzogen, wobei wichtigere Abschnitte, wie: Hebel und schiefe Ebene, Druckwasserhebevorrichtungen, Zentrifugalpumpen, Gebläse usw. besonders eingehend behandelt sind.

Heilwissenschaft, Die moderne. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. Edmund Biernacki. Deutsch von Badearzt Dr. S. Ebel. (Nr. 25.)

Will in den Inhalt des ärztlichen Wissens und Könnens von einem allgemeineren Standpunkte aus einführen, indem die geschichtliche Entwicklung der medizinischen Grundbegriffe, die Leistungsfähigkeit und die Fortschritte der modernen Heilkunst, die Beziehungen zwischen der Diagnose und der Behandlung der Krankheit sowie die Grenzen der modernen Diagnostik behandelt werden.

——— Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Professor Dr. D. von Hansemann. (Nr. 83.)

Behandelt alle menschlichen Verhältnisse, die in irgendeiner Beziehung zu Leben und Gesundheit stehen, besonders mit Rücksicht auf viele schädliche Arten des Aberglaubens, die geeignet sind, Krankheiten zu fördern, die Gesundheit herabzusetzen und auch in moralischer Beziehung zu schädigen.

——— s. a. Anatomie; Auge; Bakterien; Frauenkrankheiten; Geisteskrankheiten; Gesundheitslehre; Hypnotismus; Krankenpflege; Nervensystem; Säugling; Schulhygiene; Zahnpflege.

Heizung und Lüftung. Von Ingenieur Johann Eugen Meyer. Mit zahlreichen Figuren. (Nr. 241.)

Will in allgemein-verständlicher Darstellung über die verschiedenen Lüftungs- und Heizungsarten menschlicher Wohn- und Aufenthaltsräume orientieren und zugleich ein Bild von der modernen Lüftungs- und Heizungstechnik geben, um dadurch Interesse und Verständnis für die dabei in Betracht kommenden, oft so wenig beachteten, aber in gesundheitlicher Beziehung so überaus wichtigen Gesichtspunkte zu erwecken.

Herbart. Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit 1 Bildnisse Herbarts. (Nr. 164.)

Herbarts Lehre zu kennen, ist für den Philosophen wie für den Pädagogen gleich wichtig. Indes seine eigenartige Terminologie und Deduktionsweise erschwert das Einleben in seine Gedankengefilde. Flügel versteht es mit musterhaftem Geschick, der Interpret des Meisters zu sein, dessen Werdegang zu prüfen, seine Philosophie und Pädagogik gemeinverständlich darzustellen.

Hilfsschulwesen. Vom Hilfsschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Nr. 73.)

Es wird in kurzen Zügen eine Theorie und Praxis der Hilfsschulpädagogik gegeben. An Hand der vorhandenen Literatur und auf Grund von Erfahrungen wird nicht allein zusammengestellt, was bereits geleistet worden ist, sondern auch hervorgehoben, was noch der Entwicklung und Bearbeitung harrt.

——— s. a. Geisteskrankheiten; Jugendfürsorge.

Hochschulen s. Technische Hochschulen.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. Ernst Trömner. (Nr. 199.)

Bietet eine durchaus sachliche, von Vorurteil und Sensation gleichweit entfernte Darstellung der Lehre von Hypnotismus und Suggestion, indem die Geschichte des Hypnotismus und dessen Methodik, die Frage der Hypnotisierbarkeit, die vielfach wunderbaren Erscheinungen

der Hypnose in ihren verschiedenen Graden und Erscheinungsformen, wie Somnambulismus, Autosuggestion usw., die psychologische Erklärung derselben und schließlich der Einfluß der Suggestion auf den wichtigsten Kultur- und Lebensgebieten wie Geistesstörung, Heilkunde, Verbrechen, Kunst, Erziehung behandelt werden.

Japan. Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung. Von Prof. Dr. Karl Rathgen. (Nr. 72.)

Schildert auf Grund langjähriger eigener Erfahrungen in Japan Land und Leute, Staat und Wirtschaftsleben sowie die Stellung Japans im Weltverkehr und ermöglicht so ein wirkliches Verständnis für die staunenswerte (wirtschaftliche und politische) innere Neugestaltung des Landes in den letzten Jahrzehnten.

——— s. a. Kunst.

Ibsen. Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von Professor Dr. B. Kahle. (Nr. 193.) Mit 7 Bildnissen auf 4 Tafeln.

In großen Zügen wird die Entwicklung und die Eigenart der beiden größten Dichter Norwegens dargestellt, einmal auf der Grundlage der Besonderheiten des norwegischen Volkes, andererseits im Zusammenhang mit den kulturellen Strömungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, durch die ergänzende Schilderung von 5 anderen norwegischen Dichtern (Lie, Kielland, Skram, Garborg, Hamsun) erweitert sich die Darstellung zu einem Bild der jüngsten geistigen Entwicklung des uns Deutschen so nahestehenden norwegischen Volkes.

Idealismus s. Lebensanschauungen; Rousseau.

Jesuiten. Die Jesuiten. Eine historische Skizze von Professor Dr. Heinrich Boehmer. 2. vermehrte Auflage. (Nr. 49.)

Ein Büchlein nicht für oder gegen, sondern über die Jesuiten, also der Versuch einer gerechten Würdigung des vielgenannten Ordens, das nicht nur von der sogenannten Jesuitenmoral oder von der Ordensverfassung, sondern auch von der Jesuitenschule, von den Leistungen des Ordens auf dem Gebiete der geistigen Kultur, von dem Jesuitenstaate usw. handelt.

Jesus. Die Gleichnisse Jesu. Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. Heinrich Weinel. 2. Aufl. (Nr. 46.)

Will gegenüber kirchlicher und nichtkirchlicher Allegorisierung der Gleichnisse Jesu mit ihrer richtigen, wörtlichen Auffassung bekannt machen und verbindet damit eine Einführung in die Arbeit der modernen Theologie.

——— Jesus und seine Zeitgenossen. Von Pastor Karl Bonhoff. (Nr. 89.)

Die ganze Herbheit und köstliche Frische des Volkskindes, die hinreißende Hochherzigkeit und prophetische Überlegenheit des genialen Volksmannes, die reife Weisheit des Jüngerbildners und die religiöse Tiefe und Weite des Evangeliumverkünders von Nazareth wird erst empfunden, wenn man ihn in seinem Verkehr mit den ihn umgebenden Menschengestalten, Volks- und Parteigruppen zu verstehen sucht, wie es dieses Büchlein tun will.

——— Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu. Von Pfarrer D. Paul Mehlhorn. (Nr. 137.)

Will zeigen, was von dem im Neuen Testament uns überlieferten Leben Jesu als wirklicher Tatbestand festzuhalten, was als Sage oder Dichtung zu betrachten ist, durch Darlegung der Grundsätze, nach denen die Scheidung des geschichtlich Glaubwürdigen und der es umrankenden Phantasiegebilde vorzunehmen ist und durch Vollziehung der so gekennzeichneten Art chemischer Analyse an den wichtigsten Stoffen des „Lebens Jesu".

——— s. a. Bibel; Christentum; Religion.

Illustrationskunst. Die deutsche Illustration. Von Professor Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 35 Abbildungen. (Nr. 44.)

Behandelt ein besonders wichtiges und lehrreiches Gebiet der Kunst und leistet zugleich, indem es an der Hand der Geschichte das Charakteristische der Illustration als Kunst zu erforschen sucht, ein gut Teil „Kunsterziehung".

——— s. a. Buchgewerbe.

Industrie, chemische, s. Elektrochemie; Pflanzen; Technik.

Infinitesimalrechnung. Einführung in die Infinitesimalrechnung mit einer historischen Übersicht. Von Professor Dr. Gerhard Kowalewski. Mit 18 Fig. (Nr. 197.)

Bietet in allgemeinverständlicher Form eine Einführung in die Infinitesimalrechnung, ohne die heute eine streng wissenschaftliche Behandlung der Naturwissenschaften unmöglich ist, die nicht sowohl in dem Kalkül selbst, als vielmehr in der gegenüber der Elementarmathematik veränderten Betrachtungsweise unter den Gesichtspunkten der Kontinuität und des Unendlichen liegenden Schwierigkeiten zu überwinden lehren will.

Ingenieurtechnik. Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit. Von Baurat Kurt Merckel. 2. Auflage. Mit 55 Abbildungen im Text und auf Tafeln. (Nr. 28.)

Führt eine Reihe hervorragender und interessanter Ingenieurbauten nach ihrer technischen und wirtschaftlichen Bedeutung vor: die Gebirgsbahnen, die Bergbahnen und als deren Vorläufer die bedeutenden Gebirgsstraßen der Schweiz und Tirols, die großen Eisenbahnverbindungen in Asien, endlich die modernen Kanal- und Hafenbauten.

——— Bilder aus der Ingenieurtechnik. Von Baurat Kurt Merckel. Mit 43 Abbildungen und einer Doppeltafel. (Nr. 60.)

Zeigt in einer Schilderung der Ingenieurbauten der Babylonier und Assyrer, der Ingenieurtechnik der alten Ägypter unter vergleichsweiser Behandlung der modernen Irrigationsanlagen daselbst, der Schöpfungen der antiken griechischen Ingenieure, des Städtebaues im Altertum und der römischen Wasserleitungsbauten die hohen Leistungen der Völker des Altertums.

Internationalismus. Das internationale Leben der Gegenwart. Von Alfred H. Fried. Mit einer lithographischen Tafel. (Nr. 226.)

Stellt einen Führer dar in das Reich des Internationalismus, gleichsam einen „Baedeker für das internationale Land", indem es durch eine Zusammenstellung der Vereinbarungen und Einrichtungen nach ihrem Umfange und ihrer Lebensfähigkeit, ihrer Betätigung und Wirksamkeit in der internationalen Verwaltung auf dem Gebiete des Verkehrswesens, wie des Rechts, des Handels wie der Sozialpolitik, der Politik und des Kriegswesens, in den internationalen Handlungen (Kongressen, Konferenzen usw.) und in dem privaten Internationalismus auf allen Kulturgebieten zu zeigen versucht, wie weit der Zusammenschluß der Kulturwelt bereits gediehen ist, und wie der moderne Internationalismus weit davon entfernt, sich auf Kosten der Nationen zu entwickeln, im Gegenteil durch ihren Zusammenschluß die Möglichkeit der Entwicklung und Betätigung der Eigenart jeder einzelnen erhöht und erweitert.

Israel s. Religion.

Jugend-Fürsorge. Von Direktor Dr. Johannes Petersen. 2 Bände (Nr. 161. 162.)

Band I: Die öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend. (Nr. 161.)
Band II: Die öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete und die gewerblich tätige Jugend. (Nr. 162.)

Erörtert alle das Fürsorgewesen betreffenden Fragen, deckt die ihm anhaftenden Mängel auf, zeigt zugleich aber auch die Mittel und Wege zu ihrer Beseitigung. Besonders eingehend werden behandelt in dem 1. Bändchen das Vormundschaftsrecht, die Säuglingssterblichkeit, die Fürsorge für uneheliche Kinder, die Gemeindewaisenpflege, die Vor- und Nachteile der Anstalts- und Familienpflege, in dem 2. Bändchen die gewerbliche Ausnutzung der Kinder und der Kinderschutz im Gewerbe, die Kriminalität der Jugend und die Zwangserziehung, die Fürsorge für die schulentlassene Jugend.

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Professor Dr. Arwed Wieler. Mit 24 Abb. und 1 Karte. (Nr. 132.)

Behandelt, durch zweckentsprechende Abbildungen unterstützt, Kaffee, Tee und Kakao eingehender, Mate und Kola kürzer, in bezug auf die botanische Abstammung, die natürliche Verbreitung der Stammpflanzen, die Verbreitung ihrer Kultur, die Wachstumsbedingungen und die Kulturmethoden, die Erntezeit und die Ernte, endlich die Gewinnung der fertigen Ware, wie der Weltmarkt sie aufnimmt, aus dem geernteten Produkte.

——— s. a. Ernährung; Haushalt; Pflanzen.

Kalender. Der Kalender. Von Professor Dr. Walter F. Wislicenus. (Nr. 69.)

Erklärt die astronomischen Erscheinungen, die für unsere Zeitrechnung von Bedeutung sind, und schildert die historische Entwicklung des Kalenderwesens vom römischen Kalender ausgehend, den Werdegang der christlichen Kalender bis auf die neueste Zeit verfolgend, setzt ihre Einrichtungen auseinander und lehrt die Berechnung kalendarischer Angaben für Vergangenheit und Zukunft, sie durch zahlreiche Beispiele erläuternd.

Kant. Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung. Von Professor Dr. Oswald Külpe. 2. verb. Auflage. Mit einem Bildnisse Kants. (Nr. 146.)

Kant hat durch seine grundlegenden Werke ein neues Fundament für die Philosophie aller Völker und Zeiten geschaffen. Dieses in seiner Tragfähigkeit für moderne Ideen darzustellen, hat sich der Verfasser zur Aufgabe gestellt. Es ist ihm gelungen, den wirklichen Kant mit historischer Treue zu schildern und doch auch zu beleuchten, wie die Nachwelt berufen ist, hinauszustreben über die Anschauungen des gewaltigen Denkers, da auch er ein Kind seiner Zeit ist und manche seiner Lehrmeinungen vergänglicher Art sein müssen.

——— s. a. Philosophie.

Kind. Psychologie des Kindes. Von Professor Robert Gaupp. Mit 18 Abbildungen. (Nr. 213.)

Behandelt nach einem Überblick über die geschichtliche Entwicklung und Methoden der Kinderpsychologie zunächst das Alter von der Geburt bis zu 4 Jahren unter Betonung der erkenntnistheoretischen Eigenart der kinderpsychologischen Untersuchungen, danach die Psychologie des Schulkindes unter Hinweis auf die Bedeutung des psychologischen Versuchs für die Erkenntnis der individuellen Verschiedenheiten im Kindesalter und die Fragen der Auffassung, Gedächtnis Erlernen und Vergessen, Ermüdung und Erholung auf Grund der Tatsachen der experimentellen Psychologie und Pädagogik, während ein Anhang die Psychologie des geistig abnormen Kindes behandelt.

——— s. a. Erziehung; Jugendfürsorge.

Kinderpflege s. Säugling.

Knabenhandarbeit. Die Knabenhandarbeit in der heutigen Erziehung. Von Seminardirektor Dr. Alwin Pabst. Mit 21 Abbildungen und 1 Titelbild. (Nr. 140.)

Gibt einen Überblick über die Geschichte des Knabenhandarbeitsunterrichts, untersucht seine Stellung im Lichte der modernen pädagogischen Strömungen und erhärtet seinen Wert als Erziehungsmittel, erörtert sodann die Art des Betriebes in den verschiedenen Schulen und gibt zum Schlusse eine vergleichende Darstellung der Systeme in den verschiedenen Ländern.

Kolonien. Die deutschen Kolonien. (Land und Leute.) Von Dr. Adolf Heilborn. 2. verbesserte und vermehrte Auflage. Mit vielen Abbildungen und 2 Karten. (Nr. 98.)

Bringt auf engem Raume eine durch Abbildungen und Karten unterstützte wissenschaftlich gründliche Schilderung der deutschen Kolonien nach Bodengestaltung und -beschaffenheit und seine Bewässerung, Fruchtbarkeit und Wegsamkeit sowie ihrer Bewohner nach Nahrung und Kleidung, Haus und Gemeindeleben, Sitte und Recht, Glaube und Aberglaube, Arbeit und Vergnügen, Handel und Gewerbe, Waffen und Kampfesweise, wobei in der Neuauflage besonders die gegenwärtigen wirtschaftlichen Verhältnisse eingehend berücksichtigt worden sind.

——— s. a. England; Pflanzen.

Konsumgenossenschaft. Die Konsumgenossenschaft. Von Professor Dr. Franz Staudinger. (Nr. 222.)

Eine von sozial-technischen und sozial-ethischen Grundgedanken ausgehende Darstellung der Konsumgenossenschaft, deren zentrale Stellung im Genossenschaftswesen erörtert, deren privatwirtschaftliche, volkswirtschaftliche, soziale und moralische Grundfaktoren und deren Entwicklung geschildert und deren Organisation, Rechtsverhältnisse und Mängel dargestellt werden, während ein Hinweis auf Art und Gründe der gegen sie geführten Kämpfe und ein Ausblick auf die technischen Entwicklungsmöglichkeiten der Genossenschaft den Abschluß bilden.

Korallen. Korallen und andere gesteinsbildende Tiere. Von Professor Dr. W. May. Mit 45 Abbildungen. (Nr. 231.)

Schildert die gesteinsbildenden Tiere nach Bau, Lebensweise und Vorkommen, besonders ausführlich die für den Bau der Erdrinde so wichtigen Korallentiere und führt in das von Zoologen und Geologen vielbehandelte Problem der Entstehung der durch sie aufgebauten Riffe und Inseln ein.

Kraftfahrzeuge s. Automobil.

Krankenpflege. Krankenpflege. Vorträge gehalten von Chefarzt Dr. Bruno Leick. (Nr. 152.)

Gibt zunächst einen Überblick über Bau und Funktion der inneren Organe des Körpers und deren hauptsächlichste Erkrankungen und erörtert dann die hierbei zu ergreifenden Maßnahmen. Besonders eingehend wird die Krankenpflege bei Infektionskrankheiten sowie bei plötzlichen Unglücksfällen und Erkrankungen behandelt.

——— s. a. Gesundheitslehre; Heilwissenschaft.

Kriegswesen. Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert. Zwanglose Skizzen von Major Otto von Sothen. Mit 9 Übersichtskarten. (Nr. 59.)

In einzelnen Abschnitten wird insbesondere die Napoleonische und Moltkesche Kriegführung an Beispielen (Jena-Königgrätz-Sedan) dargestellt und durch Kartenskizzen erläutert. Damit verbunden sind kurze Schilderungen der preußischen Armee von 1806 und nach den Befreiungskriegen sowie nach der Reorganisation von 1860, endlich des deutschen Heeres von 1870 bis zur Jetztzeit.

——— Der Seekrieg. Seine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von Kurt Freiherr von Maltzahn, Vize-Admiral a. D. (Nr. 99.)

Der Verf. bringt den Seekrieg als Kriegsmittel wie als Mittel der Politik zur Darstellung, indem er zunächst die Entwicklung der Kriegsflotte und der Seekriegsmittel schildert und dann die heutigen Weltwirtschaftsstaaten und den Seekrieg behandelt, wobei er besonders das Abhängigkeitsverhältnis, in dem unsere Weltwirtschaftsstaaten kommerziell und politisch zu den Verkehrswegen der See stehen, darstellt.

Kriminalpsychologie. Die Psychologie des Verbrechers. Von Dr. Paul Pollitz, Strafanstaltsdirektor. Mit Diagrammen. (Nr. 248).

Gibt an einer reichen Auswahl von Beispielen auf Grund der Literatur wie der eigenen Praxis eine umfassende Übersicht über unser Wissen von der Psychologie des Verbrechers und des Verbrechens, das es nach einer Musterung der bisher aufgestellten Theorien als Produkt sozialer und wirtschaftlicher Verhältnisse, defekter geistiger Anlage, wie persönlicher, verbrecherischer Tendenz auffaßt und so in seiner Abhängigkeit von Geschlecht, Alter, Erziehung, Beruf, von Geisteskrankheit, Alkoholismus, Prostitution, wie in den Eigenarten des jugendlichen gewerbs- und gewohnheitsmäßigen Verbrechers darzustellen sucht.

Kulturgeschichte. Die Anfänge der menschlichen Kultur. Von Professor Dr. Ludwig Stein. (Nr. 93.)

Behandelt in der Überzeugung, daß die Kulturprobleme der Gegenwart sich uns nur durch einen tieferen Einblick in ihren Werdegang erschließen, Natur und Kultur, den vorgeschichtlichen Menschen, die Anfänge der Arbeitsteilung, die Anfänge der Rassenbildung, ferner die Anfänge der wirtschaftlichen, intellektuellen, moralischen und sozialen Kultur.

——— s. a. Altertum; Baukunst; Bildungswesen; Buchgewerbe; Christentum; Dorf; Entdeckungen; Frauenleben; Friedensbewegung; Germanen; Geschichte; Handwerk; Haus; Münze; Städtebilder; Theater; Tierleben; Volkskunde.

Kunst. Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Direktor Dr. Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen. (Nr. 68.)

Führt von einem neuen Standpunkte aus in das Verständnis des Wesens der bildenden Kunst ein, erörtert die Grundlagen der menschlichen Gestaltungskraft und zeigt, wie das künstlerische Interesse sich allmählich weitere und immer weitere Stoffgebiete erobert.

Kunst. Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Professor Dr. Bertold Haendcke. Mit 63 Abb. (Nr. 198.)
Zeigt an der Hand zahlreicher Abbildungen, wie die angewandte Kunst im Laufe der Jahrhunderte das deutsche Heim in Burg, Schloß und Haus behaglich gemacht und geschmückt hat, wie die Gebrauchs- und Luxusgegenstände des täglichen Lebens entstanden sind und sich gewandelt haben, und liefert so nicht nur einen wichtigen Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte, sondern auch zur Frage der künstlerischen Erziehung der Gegenwart.

——— Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superintendenten Richard Bürkner. Mit 14 Abbildungen. (Nr. 77.)
Will, ausgehend von der Überzeugung, daß zu einem vollen Menschensein und Volkstum die Pflege des Schönen unabweisbar gehört, die Augen zum rechten Sehen öffnen lehren und die ganze Lebensführung, Kleidung und Häuslichkeit ästhetisch gestalten, um so auch zur Erkenntnis dessen zu führen, was an Heimatkunst und Heimatschatz zu hegen ist, und auf diesem großen Gebiete persönlichen und allgemeinen ästhetischen Lebens ein praktischer Ratgeber sein.

——— Die ostasiatische Kunst und ihre Einwirkung auf Europa. Von Direktor Dr. Richard Graul. Mit 49 Abb. und 1 Doppeltafel. (Nr. 87.)
Bringt die bedeutungsvolle Einwirkung der japanischen und chinesischen Kunst auf die europäische zur Darstellung unter Mitteilung eines reichen Bildermaterials, den Einfluß Chinas auf die Entwicklung der zum Rokoko drängenden freien Richtungen in der dekorativen Kunst des 18. Jahrhunderts wie den auf die Entwicklung des 19. Jahrhunderts. Der Verfasser weist auf die Beziehungen der Malerei und Farbendruckkunst Japans zum Impressionismus der modernen europäischen Kunst hin.

——— s. a. Baukunst; Buchgewerbe; Dürer; Illustrationskunst; Rembrandt; Schriftwesen; Städtewesen; Theater.

Landwirtschaft. Die deutsche Landwirtschaft. Von Dr. Walter Claaßen. Mit 15 Abbildungen und 1 Karte. (Nr. 215.)
Behandelt die natürlichen Grundlagen der Bodenbereitung, die Technik und Betriebsorganisation des Acker-, Wiesen- und Weidenbaues und der Viehhaltung, die volkswirtschaftliche Bedeutung des Landbaues sowie die agrarpolitischen Fragen und schließlich die Bedeutung des Menschen als Produktionsfaktor in der Landwirtschaft und andererseits die Rolle, die das Landvolk im Lebensprozesse der Nation spielt.

——— s. a. Obstbau.

Leben. Die Erscheinungen des Lebens. Grundprobleme der modernen Biologie. Von Privatdozenten Dr. Hugo Miehe. Mit 40 Figuren. (Nr. 130.)
Versucht eine umfassende Totalansicht des organischen Lebens zu geben, indem nach einer Erörterung der spekulativen Vorstellungen über das Leben und einer Beschreibung des Protoplasmas und der Zelle die hauptsächlichsten Äußerungen des Lebens behandelt werden, als Entwicklung, Ernährung, Atmung, das Sinnesleben, die Fortpflanzung, der Tod, die Variabilität und im Anschluß daran die Theorien über Entstehung und Entwicklung der Lebewelt sowie die mannigfachen Beziehungen der Lebewesen untereinander.

——— s. a. Biologie; Organismen.

Lebensanschauungen. Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von Professor Dr. Otto Kirn. (Nr. 177.)
Übt verständnisvolle Kritik an den Lebensanschauungen des Naturalismus, der sich wohl um die Gesunderhaltung der natürlichen Grundlagen des sittlichen Lebens Verdienste erworben, aber seine Ziele nicht zu begründen vermag, des Utilitarismus, der die Menschheit wohl weiter hinaus aber nicht höher hinauf zu blicken lehrt, des Evolutionismus, der auch seinerseits den alten Streit zwischen Egoismus und Altruismus nicht entscheiden kann, an der ästhetischen Lebensauffassung, deren Gefahr in der Überschätzung der schönen Form liegt, die nur als Kleid eines bedeutsamen Inhalts Berechtigung hat, um dann für das überlegene Recht des sittlichen Idealismus einzutreten, indem es dessen folgerichtige Durchführung in der christlichen Weltanschauung aufweist.

——— s. a. Menschenleben; Weltanschauung.

Leibesübungen s. Turnen.

Licht. Das Licht und die Farben. Sechs Vorlesungen. Von Professor Dr. Ludwig Graetz. 2. Auflage. Mit 116 Abbildungen. (Nr. 17.)
Führt, von den einfachsten optischen Erscheinungen ausgehend, zur tieferen Einsicht in die Natur des Lichtes und der Farben, behandelt, ausgehend von der scheinbar geradlinigen Ausbreitung, Zurückwerfung und Brechung des Lichtes, das Wesen der Farben, die Beugungserscheinungen und die Photographie.

——— s. a. Beleuchtungsarten; Chemie; Strahlen.

Literaturgeschichte s. Buchgewerbe; Drama; Hebbel; Ibsen; Lyrik; Musik; Romantik; Schiller; Shakespeare; Theater; Volkslied.

Luft s. Chemie.

Lüftung s. Heizung.

Luther. Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht. Von Professor Dr. Heinrich Boehmer. (Nr. 113.)
Versucht durch sorgfältige historische Untersuchung eine erschöpfende Darstellung von Luthers Leben und Wirken zu geben, die Persönlichkeit des Reformators aus ihrer Zeit heraus zu erfassen, ihre Schwächen und Stärken beleuchtend zu einem wahrheitsgetreuen Bilde zu gelangen, und gibt so nicht nur ein psychologisches Porträt, sondern bietet zugleich ein interessantes Stück Kulturgeschichte.

——— s. a. Geschichte.

Lyrik. Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. Heinrich Spiero. (Nr. 254.)
Gibt eine zusammenhängende, auf ästhetischer Grundlage ruhende Schilderung der Entwicklungsgeschichte der deutschen Lyrik von Claudius über Goethe, die Romantik, den Realismus, bis zur Gegenwart, welche die größten und feinsten Meister voll hervortreten läßt und versucht die lyrische Form gerade der in ihrer Einsamkeit schwer zugänglichen Dichter in ihrer Eigenart an der Hand wohlgewählter Proben zu analysieren.

——— s. a. Literaturgeschichte; Romantik; Volkslied.

Mädchenschule. Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin Marie Martin. (Nr. 65.)
Bietet aus berufenster Feder eine Darstellung der Ziele, der historischen Entwicklung, der heutigen Gestalt und der Zukunftsaufgaben der höheren Mädchenschulen.

——— s. a. Bildungswesen; Schulwesen.

Mathematik s. Arithmetik; Infinitesimalrechnung.

Mathematische Spiele. Von Dr. Wilhelm Ahrens. Mit 1 Titelbild und 69 Figuren. (Nr. 170.)
Sucht in das Verständnis all der Spiele, die „ungleich voll von Nachdenken" vergnügen, weil man bei ihnen rechnet, ohne Voraussetzung irgendwelcher mathematischer Kenntnisse einzuführen und so ihren Reiz für Nachdenkliche erheblich zu erhöhen. So werden unter Beigabe von einfachen, das Mitarbeiten des Lesers belebenden Fragen Wettspringen, Boß-Puzzle, Solitär- oder Einsiedlerspiel, Wanderungsspiele, Dyadische Spiele, der Baguenaudier, Nim, der Rösselsprung und die Magischen Quadrate behandelt.

Mechanik s. Hebezeuge; Technik.

Meeresforschung. Meeresforschung und Meeresleben. Von Dr. Otto Janson. 2. Auflage. Mit 41 Figuren. (Nr. 30.)
Schildert kurz und lebendig die Fortschritte der modernen Meeresuntersuchung auf geographischem, physikalisch-chemischem und biologischem Gebiete, die Verteilung von Wasser und Land auf der Erde, die Tiefen des Meeres, die physikalischen und chemischen Verhältnisse des Meerwassers, endlich die wichtigsten Organismen des Meeres, die Pflanzen und Tiere.

——— s. a. Korallen.

Mensch. Der Mensch. Sechs Vorlesungen aus dem Gebiete der Anthropologie. Von Dr. Adolf Heilborn. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 62.)

Stellt die Lehren der „Wissenschaft aller Wissenschaften" streng sachlich und doch durchaus volkstümlich dar: das Wissen vom Ursprung des Menschen, die Entwicklungsgeschichte des Individuums, die künstlerische Betrachtung der Proportionen des menschlichen Körpers und die streng wissenschaftlichen Meßmethoden (Schädelmessung usf.), behandelt ferner die Menschenrassen, die rassenanatomischen Verschiedenheiten, den Tertiärmenschen.

——— Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Privatdozenten Dr. Heinrich Sachs. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 32.)

Gibt eine Reihe schematischer Abbildungen, erläutert die Einrichtung und die Tätigkeit der einzelnen Organe des Körpers und zeigt dabei vor allem, wie diese einzelnen Organe in ihrer Tätigkeit aufeinander einwirken, miteinander zusammenhängen und so den menschlichen Körper zu einem einheitlichen Ganzen, zu einem wohlgeordneten Staate machen.

——— **und Erde.** Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von Professor Dr. Alfred Kirchhoff. 2. Aufl. (Nr. 31.)

Zeigt, wie die Ländernatur auf den Menschen und seine Kultur einwirkt, durch Schilderungen allgemeiner und besonderer Art, über Steppen- und Wüstenvölker, über die Entstehung von Nationen, wie Deutschland und China u. a. m.

——— **und Tier.** Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Professor Dr. Karl Eckstein. 2. Auflage. Mit 51 Figuren. (Nr. 18.)

Der hohe wirtschaftliche Bedeutung beanspruchende Kampf zwischen Mensch und Tier erfährt eine eingehende, ebenso interessante wie lehrreiche Darstellung: besonders werden die Kampfmittel beider Gegner geschildert: hier Schußwaffen, Fallen, Gifte oder auch besondere Wirtschaftsmethoden, dort spitzige Kralle, scharfer Zahn, furchtbares Gift, List und Gewandtheit, der Schutzfärbung und Anpassungsfähigkeit nicht zu vergessen.

——— s. a. Anatomie; Auge; Frauenkrankheiten; Geistesleben; Geschlechtskrankheiten; Gesundheitslehre; Heilwissenschaft; Kultur; Nervensystem; Psychologie; Säugling; Seele; Sinne; Stimme; Turnen; Zahnpflege.

Menschenleben. Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Auflage. (Nr. 12.)

Beantwortet die Frage: Gibt es keine bindenden Regeln des menschlichen Handelns? in zuversichtlich bejahender, zugleich wohl begründeter Weise und entwirft die Grundzüge einer wissenschaftlich haltbaren und für eine nationale Erziehung brauchbaren Lebensanschauung und Lebensordnung.

——— s. a. Lebensanschauung; Weltanschauung.

Metalle. Die Metalle. Von Professor Dr. Karl Scheid. 2. Auflage. Mit 16 Abbildungen. (Nr. 29.)

Behandelt die für Kulturleben und Industrie wichtigen Metalle, schildert die mutmaßliche Bildung der Erze, die Gewinnung der Metalle aus den Erzen, das Hüttenwesen mit seinen verschiedenen Systemen, die Fundorte der Metalle, ihre Eigenschaften und Verwendung, unter Angabe historischer, kulturgeschichtlicher und statistischer Daten sowie die Verarbeitung der Metalle.

——— s. a. Eisenhüttenwesen.

Meteorologie s. Wetter.

Mietrecht. Die Miete nach dem Bürgerlichen Gesetzbuch. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanwalt Dr. Max Strauß. (Nr. 194.)

Gibt in der Absicht, Mieter und Vermieter über ihr gegenseitiges Verhältnis aufzuklären und so zur Vermeidung vieler oft nur aus der Unkenntnis der gesetzlichen Bestimmungen entspringender Mietprozesse beizutragen, eine gemeinverständliche Darstellung des Mietrechts, die durch Aufnahme der einschlägigen umfangreichen Literatur sowie der Entscheidungen der höchsten Gerichtshöfe auch dem praktischen Juristen als Handbuch zu dienen vermag.

Mikroskop. Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung, gemeinverständlich dargestellt. Von Dr. W. Scheffer. Mit 66 Abbildungen. (Nr. 35.)
Nach Erläuterung der optischen Konstruktion und Wirkung des Mikroskops und Darstellung der historischen Entwicklung wird eine Beschreibung der modernsten Mikroskoptypen, Hilfsapparate und Instrumente gegeben, endlich gezeigt, wie die mikroskopische Untersuchung die Einsicht in Naturvorgänge vertieft.

——— s. a. Optik; Pflanzen; Tierwelt.

Mittelalter s. a. Baukunst, Städtewesen.

Moleküle. Moleküle — Atome — Weltäther. Von Professor Dr. Gustav Mie. 2. Auflage. Mit 27 Figuren. (Nr. 58.)
Stellt die physikalische Atomlehre als die kurze, logische Zusammenfassung einer großen Menge physikalischer Tatsachen unter einem Begriffe dar, die ausführlich und nach Möglichkeit als einzelne Experimente geschildert werden.

Mond. Der Mond. Von Professor Dr. Julius Franz. Mit 31 Abbildungen und 2 Doppeltafeln. (Nr. 90.)
Gibt die Ergebnisse der neueren Mondforschung wieder, erörtert die Mondbewegung und Mondbahn, bespricht den Einfluß des Mondes auf die Erde und behandelt die Fragen der Oberflächenbedingungen des Mondes und die charakteristischen Mondgebilde anschaulich zusammengefaßt in „Beobachtungen eines Mondbewohners", endlich die Bewohnbarkeit des Mondes.

——— s. a. Astronomie; Kalender; Planeten; Weltall.

Mozart s. Musik.

Münze. Die Münze als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Dr. Arnold Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abbildungen im Text. (Nr. 91.)
Zeigt, wie Münzen als geschichtliche Überbleibsel der Vergangenheit zur Aufhellung der wirtschaftlichen Zustände und der Rechtseinrichtungen früherer Zeiten dienen; die verschiedenen Arten von Münzen, ihre äußeren und inneren Merkmale sowie ihre Herstellung werden in historischer Entwicklung dargelegt und im Anschluß daran Münzsammlern beherzigenswerte Winke gegeben.

Musik. Geschichte der Musik. Von Dr. Friedrich Spiro. (Nr. 143.)
Gibt in großen Zügen eine übersichtliche äußerst lebendig gehaltene Darstellung von der Entwicklung der Musik vom Altertum bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der führenden Persönlichkeiten und der großen Strömungen und unter strenger Ausscheidung alles dessen, was für die Entwicklung der Musik ohne Bedeutung war.

——— Einführung in das Wesen der Musik. Von Professor Carl R. Hennig. (Nr. 119.)
Die hier gegebene Ästhetik der Tonkunst untersucht das Wesen des Tones als eines Kunstmaterials; sie prüft die Natur der Darstellungsmittel und untersucht die Objekte der Darstellung, indem sie klarlegt, welche Ideen im musikalischen Kunstwerke gemäß der Natur des Tonmateriales und der Darstellungsmittel in idealer Gestaltung zur Darstellung gebracht werden können.

——— Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Professor Dr. Heinrich Rietsch. (Nr. 178.)
In leichtfaßlicher, keine Fachkenntnisse voraussetzender Darstellung rollt hier Verfasser ein Entwicklungsbild der musikalischen Erscheinungen auf. Er erörtert zunächst den Stoff der Tonkunst, dann seine Formung (Rhythmik, Harmonik, Weiterbildung des rhythmisch-harmonischen Tonstoffes), ferner die schriftliche Aufzeichnung der Tongebilde und behandelt schließlich die Musik als Tonsprache, damit so zugleich auch die Grundlagen einer Musikästhetik gebend.

——— Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. Edgar Istel. Mit einer Silhouette von E. T. A. Hoffmann. (Nr. 239.)
Gibt zum ersten Male eine Gesamtdarstellung der Epoche Schuberts und Schumanns, der an Persönlichkeiten, Schöpfungen und Anregungen reichsten der deutschen Musikgeschichte, der wir eine Fülle unserer schönsten Tonschöpfungen verdanken, in der das deutsche Lied den Höhepunkt seiner Entwicklung erreichte und aus der sich das Musikdrama Richard Wagners wie die gesamte moderne Musik, nicht nur Deutschlands, entwickelt hat.

Musik. Haydn, Mozart, Beethoven. Von Professor Dr. Carl Krebs. Mit vier Bildnissen auf Tafeln. (Nr. 92.)
Eine Darstellung des Entwicklungsganges und der Bedeutung eines jeden der drei großen Komponisten für die Musikgeschichte. Sie gibt mit wenigen, aber scharfen Strichen ein Bild der menschlichen Persönlichkeit und des künstlerischen Wesens der drei Heroen mit Hervorhebung dessen, was ein jeder aus seiner Zeit geschöpft und was er aus eignem hinzugebracht hat.

Muttersprache. Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. Von Professor Dr. Wilhelm Uhl. Mit vielen Abbildungen und 1 Karte. (Nr. 84.)
Eine Zusammenfassung der Ergebnisse der sprachlich-wissenschaftlich lautphysiologischen wie der philologisch-germanistischen Forschung, die Ursprung und Organ, Bau und Bildung, andererseits die Hauptperioden der Entwicklung unserer Muttersprache zur Darstellung bringt.

Mythologie s. Germanen.

Mystik im Heidentum und Christentum. Von Dr. Edvin Lehmann. Vom Verfasser durchgesehene Übersetzung von Anna Grundtvig geb. Quittenbaum. (Nr. 217.)
Verfolgt in glänzender Darstellung die Erscheinungen der Mystik, „dieses Menschheitsweines, der da erquickt, aber auch berauscht und erniedrigt", von den primitivsten Kulturstufen durch die orientalischen Religionen bis zur griechischen Mystik, erörtert dann eingehend die mystischen Phänomene in den christlichen Kirchen und versucht, die Mystik in der griechischen wie in der römischen Kirche, bei Luther und den Quietisten wie ihren Einfluß auf die Romantiker zu schildern.

Nahrungsmittel s. Alkoholismus; Chemie; Ernährung; Haushalt; Kaffee; Pflanzen.

Napoleon I. Von Privatdozenten Dr. Theodor Bitterauf. Mit einem Bildnis Napoleons. (Nr. 195.)
Will auf Grund der neuesten Ergebnisse der historischen Forschung Napoleon in seiner geschichtlichen Bedingtheit verständlich machen, ohne deshalb seine persönliche Verantwortlichkeit zu leugnen und zeigen, wie im ganzen seine Herrschaft als eine noch in der heutigen Republik wirksame Wohltat angesehen werden muß.

Nautik. Von Oberlehrer Dr. Hans J. Möller. (Nr. 255.)
Erörtert nach einer Beschreibung der nautischen Instrumente die Methoden der terrestrischen und astronomischen Nautik (Steuermannkunst), d. h. der Mittel, die dem Seemann zur Verfügung stehen, um sein Schiff sicher und auf kürzestem Wege über See zu bringen, die an einer kurzen Segelschiffsreise in der Ostsee besonders veranschaulicht werden und gibt eine Übersicht über Meeresströmungen und meteorologische Vorgänge, soweit sie die Schiffahrt beeinflussen.

——— s. a. Schiffahrt.

Nationalökonomie s. Amerika; Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Deutschland; Frauenarbeit; Frauenbewegung; Japan; Konsumgenossenschaft; Landwirtschaft; Münze; Obstbau; Post; Schiffahrt; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Versicherung; Welthandel; Wirtschaftsleben.

Naturalismus s. Lebensanschauungen; Philosophie.

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Professor Dr. Felix Auerbach. 2. Auflage. Mit 79 Figuren. (Nr. 40.)
Eine zusammenhängende, für jeden Gebildeten verständliche Entwicklung der in der modernen Naturlehre eine allgemeine und exakte Rolle spielenden Begriffe Raum und Bewegung, Kraft und Masse und die allgemeinen Eigenschaften der Materie, Arbeit, Energie und Entropie.

Naturwissenschaften s. Abstammungslehre; Ameisen; Anatomie; Astronomie; Bakterien; Befruchtungsvorgang; Botanik; Chemie; Elektrochemie;

Erde; Haushalt; Kaffee; Korallen; Leben; Licht; Meeresforschung; Mensch; Mikroskop; Moleküle; Naturlehre; Obstbau; Optik; Organismen; Pflanzen; Photochemie; Plankton; Religion; Stereoskop; Strahlen; Tierleben; Vogelleben; Wald; Wärme; Weltall; Wetter.

Nervensystem. Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele im gesunden und kranken Zustande. Von Professor Dr. Richard Zander. Mit 27 Figuren. (Nr. 48.)
Erörtert die Bedeutung der nervösen Vorgänge für den Körper, die Geistestätigkeit und das Seelenleben und sucht klarzulegen, unter welchen Bedingungen Störungen der nervösen Vorgänge auftreten, wie sie zu beseitigen und zu vermeiden sind.

——— s. a. Geistesleben; Geisteskrankheiten; Mensch; Seele; Sinne.

Nordamerika s. Amerika; Hochschule; Schulwesen; Universität.

Nordische Dichter s. Ibsen.

Obstbau. Der Obstbau. Von Dr. Ernst Voges. Mit 13 Abb. (Nr. 107.)
Will über die wissenschaftlichen und technischen Grundlagen des Obstbaues sowie seine Naturgeschichte und große volkswirtschaftliche Bedeutung unterrichten. Die Geschichte des Obstbaues, das Leben des Obstbaumes, Obstbaumpflege und Obstbaumschutz, die wissenschaftliche Obstkunde, die Ästhetik des Obstbaues gelangen zur Behandlung.

Optik. Die optischen Instrumente. Von Dr. Moritz von Rohr. Mit 84 Abbildungen. (Nr. 88.)
Gibt eine elementare Darstellung der optischen Instrumente nach den modernen Anschauungen, wobei weder das Ultramikroskop noch die neuen Apparate zur Mikrophotographie mit ultraviolettem Licht (Monochromate), weder die Prismen- noch die Zielfernrohre, weder die Projektionsapparate noch die stereoskopischen Entfernungsmesser und der Stereokomparator fehlen.

——— s. a. Mikroskop; Stereoskop.

Organismen. Die Welt der Organismen. Von Professor Dr. Kurt Lampert. Mit zahlreichen Abbildungen. (Nr. 236.)
Beabsichtigt einen allgemeinverständlichen Überblick über die Gesamtheit des Tier- und Pflanzenreiches zu geben, indem es zunächst den Aufbau der Organismen, die Lebensgeschichte der Pflanzen und Tiere sowie ihre Abhängigkeit von der äußeren Umgebung und an einer Reihe von Beispielen die außerordentlich mannigfaltigen Wechselbeziehungen schildert, die zwischen den einzelnen Gliedern der belebten Natur herrschen.

Ostasien s. Kunst.

Österreich. Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von Richard Charmatz. 2 Bände. (Nr. 242/243.)
Band I: Die Vorherrschaft der Deutschen. (Nr. 242.) Band II: Der Kampf der Nation.
Gibt zum ersten Male in lebendiger und klarer Sprache eine Gesamtdarstellung der Entstehung des modernen Österreich, seiner interessanten, durch das Zusammenwirken der verschiedensten Faktoren bedingten innerpolitischen Entwicklung seit 1848.

Pädagogik. Allgemeine Pädagogik. Von Professor Dr. Th. Ziegler. 2. Auflage. (Nr. 33.)
Behandelt die großen Fragen der Volkserziehung in praktischer, allgemeinverständlicher Weise und in sittlich-sozialem Geiste. Die Zwecke und Motive der Erziehung, das Erziehungsgeschäft selbst, dessen Organisation werden erörtert, die verschiedenen Schulgattungen dargestellt.

——— Experimentelle Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf die Erziehung durch die Tat. Von Dr. W. Lay. Mit 2 Abbildungen. (Nr. 224.)

Berichtet über die Geschichte der experimentellen Pädagogik, über ihre biologischen und soziologischen Grundlagen, über Wesen und Bedeutung der experimentellen Forschungsmethode, über die Aufgaben und Ziele der experimentellen Pädagogik, über die praktisch wichtigen experimentellen Untersuchungen der in- und ausländischen Forscher, über die Errichtung pädagogischer Laboratorien sowie auch über die der experimentellen Pädagogik entgegenstehenden Vorurteile.

Pädagogik s. Bildungswesen; Erziehung; Fortbildungsschulen; Fröbel; Herbart; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Jugendfürsorge; Kind; Knabenhandarbeit; Mädchenschule; Pestalozzi; Rousseau; Schulhygiene; Schulwesen; Turnen; Universität.

Palästina. Palästina und seine Geschichte. Sechs Vorträge von Professor Dr. Hermann Freiherr von Soden. 2. Auflage. Mit 2 Karten und 1 Plan von Jerusalem und 6 Ansichten des Heiligen Landes. (Nr. 6.)

Ein Bild, nicht nur des Landes selbst, sondern auch alles dessen, was aus ihm hervor- oder über es hingegangen ist im Laufe der Jahrhunderte — ein wechselvolles, farbenreiches Bild, in dessen Verlauf die Patriarchen Israels und die Kreuzfahrer, David und Christus, die alten Assyrer und die Scharen Mohammeds einander ablösen.

——— Palästina nach den neuesten Ausgrabungen. Von Gymnasialoberlehrer Dr. Peter Thomsen. (Nr. 260.)

Will die überraschenden, bisher der Allgemeinheit so gut wie unbekannt gebliebenen Ergebnisse der neueren Forschung in Palästina schildern und zugleich ihre Bedeutung für die Geschichte der Religion und Kultur darlegen und sich so als Führer zu neuem und tieferem Eindringen in die geschichtlichen Grundlagen unserer Religion und in das Verständnis der alttestamentlichen Schriften darbieten.

Patentrecht s. Gewerbe.

Pestalozzi. Pestalozzi. Sein Leben und seine Ideen. Von Professor Dr. Paul Natorp. Mit einem Bildnis und einem Brieffaksimile. (Nr. 250.)

Stellt nach einer kurzen Orientierung über die Entwicklungsgeschichte das Ganze der Lehre Pestalozzis, die Prinzipien sowohl wie deren Durchführung systematisch dar, deren tief philosophischer Gehalt sich uns mehr und mehr erschlossen hat, wobei sich ergibt, daß gerade die Prinzipien Pestalozzis auch strengere Forderungen an Systemeinheit befriedigen; während in der weiteren Durchführung neben unzerstörlich Echtem auch ernste Mängel und Fehlgriffe zutage treten. Zugleich erscheint dieser Weg ertragreicher für den, dem es am meisten darum zu tun sein muß, für die gewaltigen Erziehungsaufgaben, die der Gegenwart gestellt sind, von den Großen der Vorzeit etwas zu lernen, wie für den, den die Ideengeschichte, den die geistige Geschichte der deutschen Welt als solche interessiert.

Pflanzen. Das Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Professor Dr. Paul Gisevius. Mit 24 Abbildungen. (Nr. 173.)

Behandelt in leichtfaßlicher Weise alles, was uns allgemein an der Pflanze interessiert, ihre äußere Entwicklung, ihren inneren Bau, die wichtigsten Lebensvorgänge, wie Nahrungsaufnahme und Atmung, Blühen, Reifen und Verwelken, gibt eine Übersicht über das Pflanzenreich in Urzeit und Gegenwart und unterrichtet über Pflanzenvermehrung und Pflanzenzüchtung. Das Büchlein stellt somit eine kleine „Botanik des praktischen Lebens" dar.

——— Vermehrung der Sexualität bei den Pflanzen. Von Privatdozenten Dr. Ernst Küster. Mit 38 Abbildungen. (Nr. 112.)

Gibt eine kurze Übersicht über die wichtigsten Formen der vegetativen Vermehrung und beschäftigt sich eingehend mit der Sexualität der Pflanzen, deren überraschend vielfache und mannigfaltige Äußerungen, ihre große Verbreitung im Pflanzenreich und ihre in allen Einzelheiten erkennbare Übereinstimmung mit der Sexualität der Tiere zur Darstellung gelangen.

——— Kolonialbotanik. Von Privatdozenten Dr. Friedrich Tobler. Mit 21 Abbildungen. (Nr. 184.)

Schildert zunächst die allgemeinen wirtschaftlichen Grundlagen tropischer Landwirtschaft, ihre Einrichtungen und Methoden, um dann die bekanntesten Objekte der Kolonialbotanik wie Kaffee, Kakao, Tee, Zuckerrohr, Reis, Kautschuk, Guttapercha, Baumwolle, Öl- und Kokospalme einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen.

Pflanzen. Die Pflanzenwelt des Mikroskops. Von Bürgerschullehrer Ernst Reukauf. Mit 100 Abbildungen in 165 Einzeldarstellungen nach Zeichnungen des Verfassers. (Nr. 181.)

Will auch dem Unkundigen einen Begriff geben von dem staunenswerten Formenreichtum des mikroskopischen Pflanzenlebens, will den Blick besonders auf die dem unbewaffneten Auge völlig verborgenen Erscheinungsformen des Schönen lenken, aber auch den Ursachen der auffallenden Lebenserscheinungen nachzufragen lehren, wie endlich dem Praktiker durch ausführlichere Besprechung, namentlich der für die Garten- und Landwirtschaft wichtigen mikroskopischen Schädlinge dienen. Um auch zu selbständigem Beobachten und Forschen anzuregen, werden die mikroskopischen Untersuchungen und die Beschaffung geeigneten Materials besonders behandelt.

——— Unsere wichtigsten Kulturpflanzen (die Getreidegräser). Sechs Vorträge aus der Pflanzenkunde. Von Professor Dr. Karl Giesenhagen. 2. Auflage. Mit 38 Figuren im Text. (Nr. 10.)

Behandelt die Getreidepflanzen und ihren Anbau nach botanischen wie kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten, damit zugleich in anschaulichster Form allgemeine botanische Kenntnisse vermittelnd.

——— s. a. Chemie; Kaffee; Landwirtschaft; Meeresforschung; Obstbau; Organismen; Plankton; Tierleben.

Philosophie. Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldirektor Hans Richert. (Nr. 186.)

Will vor allem als Einführung in die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Studium der Philosophie dienen, deren Stellung im modernen Geistesleben bestimmend in der Behandlung der philosophischen Grundprobleme, des der Erkenntnis, des metaphysischen, des ethischen und ästhetischen Problems, die Lösungsversuche gruppieren und charakterisieren, in die Literatur der betreffenden Fragen einführen, zu weiterer Vertiefung anregen und die richtigen Wege zu ihr zeigen.

——— Einführung in die Philosophie. Sechs Vorträge von Professor Dr. Raoul Richter. (Nr. 155.)

Bietet eine gemeinverständliche Darstellung der philosophischen Hauptprobleme und der Richtung ihrer Lösung, insbesondere des Erkenntnisproblems und nimmt dabei zu den Standpunkten des Materialismus, Spiritualismus, Theismus und Pantheismus Stellung, um zum Schlusse die religions- und moralphilosophischen Fragen zu beleuchten.

——— Führende Denker. Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Professor Dr. Jonas Cohn. Mit 6 Bildnissen. (Nr. 176.)

Will durch Geschichte in die Philosophie einleiten, indem es von sechs großen Denkern das für die Philosophie dauernd Bedeutende herauszuarbeiten sucht aus der Überzeugung, daß die Philosophie im Laufe ihrer Entwicklung mehr als eine Summe geistreicher Einfälle hervorgebracht hat, und daß andererseits aus der Kenntnis der Persönlichkeiten am besten das Verständnis für ihre Gedanken zu gewinnen ist. So werden die scheinbar entlegenen und lebensfremden Gedanken aus der Seele führender, die drei fruchtbarsten Zeitalter in der Geschichte des philosophischen Denkens vertretender Geisteshelden heraus in ihrer inneren, lebendigen Bedeutung nahe zu bringen gesucht, Sokrates und Platon, Descartes und Spinoza, Kant und Fichte in diesem Sinne behandelt.

——— Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. Oswald Külpe. 4. Auflage. (Nr. 41.)

Schildert die vier Hauptrichtungen der deutschen Philosophie der Gegenwart, den Positivismus, Materialismus, Naturalismus und Idealismus, nicht nur im allgemeinen, sondern auch durch eingehendere Würdigung einzelner typischer Vertreter wie Mach und Dühring, Haeckel, Nietzsche, Fechner, Lotze, v. Hartmann und Wundt.

——— s. a. Buddha; Herbart; Kant; Lebensanschauungen; Menschenleben; Mystik; Religion; Romantik; Rousseau; Schopenhauer; Spencer; Weltanschauung; Weltproblem.

Photochemie. Von Professor Dr. Gottfried Kümmell. Mit 23 Abbildungen. (Nr. 227.)

Erklärt in einer für jeden verständlichen Darstellung die chemischen Vorgänge und Gesetze der Einwirkung des Lichtes auf die verschiedenen Substanzen und ihre praktische Anwendung, besonders in der Photographie, bis zu dem jüngsten Verfahren der Farbenphotographie.

Physik s. Licht; Mikroskop; Moleküle; Naturlehre; Optik; Stereoskop; Strahlen; Wärme.

Physiologie s. Geistesleben; Mensch.

Planeten. Die Planeten. Von Prof. Dr. Bruno Peter. Mit 18 Figuren. (Nr. 240.)

Gibt eine nach dem heutigen Stande unseres Wissens orientierte Schilderung der einzelnen Körper unseres Planetensystems, wobei Gestalt und Dimensionen der Planeten, ihre Rotationsverhältnisse, die Topographie ihrer Oberfläche und auch die Beschaffenheit der sie umgebenden Lufthülle, ebenso wie ihr Aggregatzustand, soweit Spektralanalyse und Phonometrie über sie Aufschluß zu geben vermögen, und die sie begleitenden Trabanten in den Kreis der Betrachtung gezogen werden und wobei der Weg angegeben wird, der zur Erkenntnis der Beschaffenheit der Himmelskörper geführt hat.

Plankton. Das Süßwasser-Plankton. Einführung in die freischwebende Organismenwelt unserer Teiche, Flüsse und Seebecken. Von Dr. Otto Zacharias. Mit 49 Abbildungen. (Nr. 156.)

Gibt eine Anleitung zur Kenntnis der interessantesten Planktonorganismen, jener mikroskopisch kleinen und für die Existenz der höheren Lebewesen und für die Naturgeschichte der Gewässer so wichtigen Tiere und Pflanzen. Die wichtigsten Formen werden vorgeführt und die merkwürdigen Lebensverhältnisse und -bedingungen dieser unsichtbaren Welt einfach und doch vielseitig erörtert.

Polarforschung. Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Professor Dr. Kurt Hassert. 2. umgearbeitete Auflage. Mit 6 Karten auf 2 Tafeln. (Nr. 38.)

Das in der neuen Auflage bis auf die Gegenwart fortgeführte und im einzelnen nicht unerheblich umgestaltete Buch faßt in gedrängtem Überblick die Hauptergebnisse der Nord- und Südpolarforschung zusammen. Nach gemeinverständlicher Erörterung der Ziele arktischer und antarktischer Forschung werden die Polarreisen selbst von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart geschildert unter besonderer Berücksichtigung der topographischen Ergebnisse.

Politik s. England; Friedensbewegung; Geschichte; Internationalismus.

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Hofrat Professor Dr. Friedrich v. Duhn. Mit 62 Abbildungen und 1 Tafel. (Nr. 114.)

Sucht, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, an dem besonders greifbaren Beispiel Pompejis die Übertragung der griechischen Kultur und Kunst nach Italien, ihr Werden zur Weltkultur und Weltkunst verständlich zu machen, wobei die Hauptphasen der Entwicklung Pompejis, immer im Hinblick auf die gestaltende Bedeutung, die gerade der Hellenismus für die Ausbildung der Stadt, ihrer Lebens- und Kunstformen gehabt hat, zur Darstellung gelangen.

Post. Das Postwesen, seine Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat Johannes Bruns. (Nr. 165.)

Schildert immer unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Post als Staatsverkehrsanstalt, ihre Organisation und ihren Wirkungskreis, das Tarif- und Gebührenwesen, die Beförderungsmittel, den Betriebsdienst, den Weltpostverein sowie die deutsche Post im In- und Ausland.

——— s. a. Telegraphie.

Preußen s. Friedrich der Große.

Psychologie s. Hypnotismus; Kind; Kriminalpsychologie; Mensch; Nervensystem; Seele; Verbrechen.

Reaktion s. Geschichte.

Recht. Moderne Rechtsprobleme. Von Professor Josef Kohler. (Nr. 128.)
Behandelt nach einem einleitenden Abschnitte über Rechtsphilosophie die wichtigsten und interessantesten Probleme der modernen Rechtspflege, insbesondere die des Strafrechts, des Strafprozesses, des Genossenschaftsrechts, des Zivilprozesses und des Völkerrechtes.

——— Die Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Haushalt dargestellt von Rechtsanwalt Paul Bienengräber. 2 Bände. (Nr. 219. 220.)

Band I: Die Familie. (Nr. 219.)
Band II: Der Haushalt. (Nr. 220.)

Behandelt in anregender, durch zahlreiche, dem täglichen Leben entnommene Beispiele belebter Darstellung alle in Familie und Haushalt vorkommenden Rechtsfragen und Rechtsfälle, so Rechtsfähigkeit der Ehegatten und der Kinder, Annahme an Kindesstatt und Erbrecht, ferner die für Rechtsgeschäfte geltenden allgemeinen Grundsätze sowie insbesondere Besitz und Eigentum, Kauf und Darlehen, Werk- und Dienstvertrag und namentlich auch die Rechtsverhältnisse der Dienstboten.

——— s. a. Eherecht; Gewerbe; Kriminalpsychologie; Mietrecht; Wahlrecht.

Religion. Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte. Von Professor Dr. Friedrich Giesebrecht. 2. Auflage. (Nr. 52.)
Schildert, wie Israels Religion entsteht, wie sie die nationale Schale sprengt, um in den Propheten die Ansätze einer Menschheitsreligion auszubilden, wie auch diese neue Religion sich verpuppt in die Formen eines Priesterstaats.

——— Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick von Dr. August Pfannkuche. (Nr. 141.)
Will durch geschichtliche Darstellung der Beziehungen beider Gebiete eine vorurteilsfreie Beurteilung des heiß umstrittenen Problems ermöglichen. Ausgehend von der ursprünglichen Einheit von Religion und Naturerkennen in den Naturreligionen schildert der Verfasser das Entstehen der Naturwissenschaft in Griechenland und der Religion in Israel, um dann zu zeigen, wie aus der Verschwisterung beider jene ergreifenden Konflikte erwachsen, die sich besonders an die Namen von Kopernikus und Darwin knüpfen.

——— Die religiösen Strömungen der Gegenwart. Von Superintendenten D. August Heinrich Braasch. (Nr. 66.)
Will die gegenwärtige religiöse Lage nach ihren bedeutsamen Seiten hin darlegen und ihr geschichtliches Verständnis vermitteln; die markanten Persönlichkeiten und Richtungen, die durch wissenschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung gestellten Probleme wie die Ergebnisse der Forschung, der Ultramontanismus wie die christliche Liebestätigkeit gelangen zur Behandlung.

——— Die Stellung der Religion im Geistesleben. Von Lic. Dr. Paul Kalweit. (Nr. 225.)
Will die Eigenart der Religion und zugleich ihren Zusammenhang mit dem übrigen Geistesleben, insbesondere Wissenschaft, Sittlichkeit und Kunst aufzeigen, mit der Erörterung der für das Problem bedeutsamsten religionsphilosophischen und theologischen Anschauungen, wobei Kant, Fries, Schleiermacher, Hegel, Kierkegaard, Cohen, Natorp, Eucken u. a. Berücksichtigung finden.

——— s. a. Bibel; Buchgewerbe; Buddha; Calvin; Christentum; Germanen; Jesuiten; Jesus; Luther; Mystik; Palästina.

Rembrandt. Von Professor Dr. Paul Schubring. Mit einem Titelbild und 49 Abbildungen. (Nr. 158.)
Eine durch zahlreiche Abbildungen unterstützte lebensvolle Schilderung des menschlichen und künstlerischen Entwicklungsganges Rembrandts. Zur Darstellung gelangen seine persönlichen Schicksale bis 1642, die Frühzeit, die Zeit bis zu Saskias Tode, die Nachtwache, Rembrandts Verhältnis zur Bibel, die Radierungen, Urkundliches über die Zeit nach 1642, die Periode des farbigen Helldunkels, die Gemälde nach der Nachtwache und die Spätzeit. Beigefügt sind die beiden ältesten Biographien Rembrandts.

Revolution 1848 s. Geschichte.

Rom. Soziale Kämpfe im alten Rom. Von Privatdozenten Dr. Leo Bloch. 2. Auflage. (Nr. 22.)

Behandelt die Sozialgeschichte Roms, soweit sie mit Rücksicht auf die die Gegenwart bewegenden Fragen von allgemeinem Interesse ist. Insbesondere gelangen die durch die Großmachtstellung Roms bedingte Entstehung neuer sozialer Unterschiede, die Herrschaft des Amtsadels und des Kapitals, auf der anderen Seite eines großstädtischen Proletariats zur Darstellung, die ein Ausblick auf die Lösung der Parteikämpfe durch die Monarchie beschließt.

——— s. a. Soziale Bewegungen.

Romantik. Deutsche Romantik. Eine Skizze von Professor Dr. Oskar F. Walzel. (Nr. 232.)

Gibt vom Standpunkte der durch die neuesten Forschungsergebnisse völlig umgestalteten Betrachtungsweise auf Grund eigener Forschungen des Verfassers in gedrängter, klarer Form ein Bild jener Epoche, insbesondere der sogenannten Frühromantik, in deren Mittelpunkt Friedrich Schlegel und Karoline stehen, deren Wichtigkeit für das Bewußtsein der Herkunft unserer wichtigsten treibenden Gedanken ständig wächst und die an Reichtum der Gefühle, Gedanken und Erlebnisse von keiner anderen übertroffen wird.

——— s. a. Literaturgeschichte; Musik.

Rousseau. Von Professor Dr. Paul Hensel. Mit 1 Bildnisse Rousseaus. (Nr. 180.)

Diese Darstellung Rousseaus will diejenigen Seiten der Lebensarbeit des großen Genfers hervorheben, welche für die Entwicklung des deutschen Idealismus bedeutungsvoll gewesen sind, seine Bedeutung darin erkennen lassen, daß er für Goethe, Schiller, Herder, Kant, Fichte die unumgängliche Voraussetzung bildet. In diesem Sinne werden nach einer kurzen Charakterskizze Rousseaus die Geschichtsphilosophie, die Rechtsphilosophie, die Erziehungslehre, der von Rousseau neugeschaffene Roman und die Religionsphilosophie dargestellt.

——— s. a. Philosophie.

Säugling. Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. Walter Kaupe. Mit 17 Abbildungen. (Nr. 154.)

Will der jungen Mutter oder Pflegerin in allen Fragen, mit denen sie sich im Interesse des kleinen Erdenbürgers beschäftigen müssen, den nötigen Rat erteilen. Außer der allgemeinen geistigen und körperlichen Pflege des Kindchens wird besonders die natürliche und künstliche Ernährung behandelt und für alle diese Fälle zugleich praktische Anleitung gegeben.

Schachspiel. Von Dr. Max Lange.

Sucht durch eingehende, leichtverständliche Einführung in die Spielgesetze sowie durch eine größere, mit Erläuterungen versehene Auswahl interessanter Schachgänge berühmter Meister diesem anregendsten und geistreichsten aller Spiele neue Freunde und Anhänger zu werben.

Schiffahrt. Deutsche Schiffahrt und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Professor Dr. Karl Thieß. (Nr. 169.)

Verfasser will weiteren Kreisen eine genaue Kenntnis unserer Schiffahrt erschließen, indem er in leicht faßlicher und doch erschöpfender Darstellung einen allgemeinen Überblick über das gesamte deutsche Schiffswesen gibt mit besonderer Berücksichtigung seiner geschichtlichen Entwicklung und seiner großen volkswirtschaftlichen Bedeutung.

——— s. a. Nautik.

Schiller. Von Professor Dr. Theodor Ziegler. Mit dem Bildnis Schillers von Kügelgen in Heliogravüre. (Nr. 74.)

Gedacht als eine Einführung in das Verständnis von Schillers Werdegang und Werken, behandelt das Büchlein vor allem die Dramen Schillers und sein Leben, daneben aber auch einzelne seiner lyrischen Gedichte und die historischen und die philosophischen Studien als ein wichtiges Glied in der Kette seiner Entwicklung.

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Sechs Vorträge von Realschuldirektor Hans Richert. 2. Auflage. Mit dem Bildnis Schopenhauers. (Nr. 81.)

Unterrichtet über Schopenhauer in seinem Werden, seinen Werken und deren Fortwirken, in seiner historischen Bedingtheit und seiner bleibenden Bedeutung, indem es eine gründliche Einführung in die Schriften Schopenhauers und zugleich einen zusammenfassenden Überblick über das Ganze seines philosophischen Systems gibt.

—— s. a. Philosophie.

Schriftwesen. Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Professor Dr. O. Weise. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 4.)

Verfolgt durch mehr als vier Jahrtausende Schrift-, Brief- und Zeitungswesen, Buchhandel und Bibliotheken; wir hören von den Bibliotheken der Babylonier, von den Zeitungen im alten Rom, vor allem aber von der großartigen Entwicklung, die „Schrift- und Buchwesen" in der neuesten Zeit, insbesondere seit Erfindung der Buchdruckerkunst genommen haben.

—— s. a. Buchgewerbe.

Schulhygiene. Von Privatdozenten Dr. Leo Burgerstein. Mit einem Bildnis und 33 Figuren. (Nr. 96.)

Bietet eine auf den Forschungen und Erfahrungen in den verschiedensten Kulturländern beruhende Darstellung, die ebenso die Hygiene des Unterrichts und Schullebens wie jene des Hauses, die im Zusammenhang mit der Schule stehenden modernen materiellen Wohlfahrtseinrichtungen, endlich die hygienische Unterweisung der Jugend, die Hygiene des Lehrers und die Schularztfrage behandelt.

—— Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. Karl Knabe. (Nr. 85.)

Stellt die Entwicklung des deutschen Schulwesens in seinen Hauptperioden dar und bringt so die Anfänge des deutschen Schulwesens, Scholastik, Humanismus, Reformation, Gegenreformation, neue Bildungsziele, Pietismus, Philanthropismus, Aufklärung, Neuhumanismus, Prinzip der allseitigen Ausbildung vermittels einer Anstalt, Teilung der Arbeit und den nationalen Humanismus der Gegenwart zur Darstellung.

—— Schulkämpfe der Gegenwart. Vorträge zum Kampf um die Volksschule in Preußen, gehalten in der Humboldt-Akademie in Berlin. Von Johannes Tews. (Nr. 111.)

Knapp und doch umfassend stellt der Verfasser die Probleme dar, um die es sich bei der Reorganisation der Volksschule handelt, deren Stellung zu Staat und Kirche, deren Abhängigkeit von Zeitgeist und Zeitbedürfnissen, deren Wichtigkeit für die Herausgestaltung einer volksfreundlichen Gesamtkultur scharf beleuchtet werden.

Schulwesen. Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten in ihren hervortretenden Zügen. Reiseeindrücke. Von Direktor Dr. Franz Kuypers. Mit einem Titelbild und 48 Abbildungen. (Nr. 150.)

Schildert anschaulich das Schulwesen vom Kindergarten bis zur Hochschule, überall das Wesentliche der amerikanischen Erziehungsweise (die stete Erziehung zum Leben, das Wecken des Betätigungstriebes, das Hindrängen auf praktische Verwertung usw.) hervorhebend und unter dem Gesichtspunkte der Beobachtungen an unserer schulentlassenen Jugend in den Fortbildungsschulen zum Vergleich mit der heimischen Unterrichtsweise anregend.

—— s. a. Bildungswesen; Erziehung; Fortbildungsschulwesen; Fröbel; Hilfsschulwesen; Hochschulen; Jugendfürsorge; Kind; Mädchenschule; Pädagogik; Pestalozzi; Schulhygiene; Universität.

Seekrieg s. Kriegswesen.

Seele. Die Seele des Menschen. Von Professor Dr. Johannes Rehmke. 2. Auflage. (Nr. 36.)

Behandelt, von der Tatsache ausgehend, daß der Mensch eine Seele habe, die ebenso gewiß sei wie die andere, daß der Körper eine Gestalt habe, das Seelenwesen und das Seelenleben

und erörtert, unter Abwehr der materialistischen und halbmaterialistischen Anschauungen, von dem Standpunkt aus, daß die Seele Unkörperliches, Immaterielles sei, nicht etwa eine Bestimmtheit des menschlichen Einzelwesens, auch nicht eine Wirkung oder eine „Funktion" des Gehirns, die verschiedenen Tätigkeitsäußerungen des als Seele Erkannten.

Shakespeare. Shakespeare und seine Zeit. Von Professor Dr. Ernst Sieper. Mit 3 Tafeln und 3 Textbildern. (Nr. 185.)

Eine „Einführung in Shakespeare", die ein tieferes Verständnis seiner Werke aus der Kenntnis der Zeitverhältnisse wie des Lebens des Dichters gewinnen lassen will, die Chronologie der Dramen festzustellen, die verschiedenen Perioden seines dichterischen Schaffens zu charakterisieren und so zu einer Gesamtwürdigung Shakespeares, der Eigenart und ethischen Wirkung seiner Dramen zu gelangen sucht.

Sinne. Die fünf Sinne des Menschen. Von Professor Dr. Josef Klemens Kreibig. 2. verb. Auflage. Mit 30 Abbildungen. (Nr. 27.)

Beantwortet die Fragen über die Bedeutung, Anzahl, Benennung und Leistungen der Sinne in gemeinfaßlicher Weise, indem das Organ und seine Funktionsweise, dann die als Reiz wirkenden äußeren Ursachen und zuletzt der Inhalt, die Stärke, das räumliche und zeitliche Merkmal der Empfindungen besprochen werden.

——— s. a. Geistesleben.

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von Gustav Maier. 3. Aufl. (Nr. 2.)

In einer geschichtlichen Betrachtung, die mit den altorientalischen Kulturvölkern beginnt, werden an den zwei großen wirtschaftlichen Schriften Platos die Wirtschaft der Griechen, an der Gracchischen Bewegung die der Römer beleuchtet, ferner die Utopie des Thomas Morus, andererseits der Bauernkrieg behandelt, die Bestrebungen Colberts und das Merkantilsystem, die Physiokraten und die ersten wissenschaftlichen Staatswirtschaftslehrer gewürdigt und über die Entstehung des Sozialismus und die Anfänge der neueren Handels-, Zoll- und Verkehrspolitik aufgeklärt.

——— s. a. Arbeiterschutz; Frauenarbeit; Internationalismus; Konsumgenossenschaft; Frauenbewegung; Rom.

Spencer. Herbert Spencer. Von Dr. Karl Schwarze. Mit dem Bildnis Spencers. (Nr. 245.)

Gibt nach einer biographischen Einleitung eine ausführliche Darstellung des auf dem Entwicklungsgedanken aufgebauten Systemes Herbert Spencers nach seinen verschiedenen Seiten, nämlich philosophische Grundlegung, Biologie, Psychologie, Soziologie und Ethik, die überall die leitenden Gedanken scharf hervortreten läßt.

Spiele s. Mathematik, Schachspiel.

Sprache s. Muttersprache; Stimme.

Städtewesen. Die Städte. Geographisch betrachtet. Von Professor Dr. Kurt Hassert. Mit 21 Abbildungen. (Nr. 163.)

Behandelt als Versuch einer allgemeinen Geographie der Städte einen der wichtigsten Abschnitte der Siedlungskunde, erörtert die Ursache des Entstehens, Wachsens und Vergehens der Städte, charakterisiert ihre landwirtschaftliche und Verkehrs-Bedeutung als Grundlage der Großstadtbildung und schildert das Städtebild als geographische Erscheinung.

——— Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Professor Dr. B. Heil. 2. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen und 1 Doppeltafel. (Nr. 43.)

Stellt die geschichtliche Entwicklung dar, schildert die wirtschaftlichen, sozialen und staatsrechtlichen Verhältnisse und gibt ein zusammenfassendes Bild von der äußeren Erscheinung und dem inneren Leben der deutschen Städte.

——— Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Vorträge gehalten bei der Oberschulbehörde zu Hamburg. Von Regierungs-Baumeister a. D. Albert Erbe. Mit 59 Abbildungen. (Nr. 117.)

Will dem als Zeichen wachsenden Kunstverständnisses zu begrüßenden Sinn für die Reize der alten malerischen Städtebilder durch eine mit Abbildungen reich unterstützte Schilderung der so eigenartigen und vielfachen Herrlichkeit Alt-Hollands wie Niederdeutschlands, ferner Danzigs, Lübecks, Bremens und Hamburgs nicht nur vom rein künstlerischen, sondern auch vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus entgegenkommen.

Städtewesen s. a. Altertum; Gartenstadtbewegung; Pompeji.

Statistik s. Bevölkerungslehre.

Stereoskop. Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Professor Theodor Hartwig. Mit 40 Abbildungen und 19 stereoskopischen Tafeln. (Nr. 135.)

Behandelt die verschiedenen Erscheinungen und praktischen Anwendungen der Stereoskopie, insbesondere die stereoskopischen Himmelsphotographien, die stereoskopische Darstellung mikroskopischer Objekte, das Stereoskop als Meßinstrument und die Bedeutung und Anwendung des Stereokomparators, insbesondere in bezug auf photogrammetrische Messungen. Beigegeben sind 19 stereoskopische Tafeln.

——— s. a. Mikroskop; Optik.

Stimme. Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Sieben volkstümliche Vorlesungen. Von Professor Dr. Paul H. Gerber. Mit 20 Abbildungen. (Nr. 136.)

Nach den notwendigsten Erörterungen über das Zustandekommen und über die Natur der Töne werden der Kehlkopf des Menschen, sein Bau, seine Verrichtungen und seine Funktion als musikalisches Instrument behandelt; dann werden die Gesang- und die Sprechstimme, ihre Ausbildung, ihre Fehler und Erkrankungen sowie deren Verhütung und Behandlung, insbesondere Erkältungskrankheiten, die professionelle Stimmschwäche, der Alkoholeinfluß und die Abhärtung erörtert.

Strahlen. Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Professor Dr. Richard Börnstein und Professor Dr. W. Marckwald. Mit 82 Abbildungen. (Nr. 64.)

Schildert die verschiedenen Arten der Strahlen, darunter die Kathoden- und Röntgenstrahlen, die Hertzschen Wellen, die Strahlungen der radioaktiven Körper (Uran und Radium) nach ihrer Entstehung und Wirkungsweise, unter Darstellung der charakteristischen Vorgänge der Strahlung.

——— s. a. Licht.

Süßwasser-Plankton s. Plankton.

Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über die Wirkungen der Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik auf das gesamte Kulturleben. Von Geh. Regierungsrat Professor Dr. Wilhelm Launhardt. 2. Auflage. Mit 16 Abbildungen und auf 5 Tafeln. (Nr. 23).

Ein geistreicher Rückblick auf die Entwicklung der Naturwissenschaften und der Technik, der die Weltwunder unserer Zeit verdankt werden.

——— s. a. Automobil; Beleuchtungsarten; Buchgewerbe; Chemie; Dampf; Eisenbahnen; Eisenhüttenwesen; Elektrochemie; Elektrotechnik; Funkentelegraphie; Gewerbe; Hebezeuge; Heizung (und Lüftung); Ingenieurtechnik; Metalle; Mikroskop; Pflanzen; Post; Rechtsschutz; Stereoskop; Technische Hochschulen; Telegraphie; Uhr; Wärmekraftmaschinen; Wasserkraftmaschinen.

Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Professor Siegmund Müller. Mit zahlreichen Abbildungen, einer Karte und einem Lageplan. (Nr. 190.)

Gibt, von lehrreichen Abbildungen unterstützt, einen anschaulichen Überblick über Organisation, Ausstattung und Unterrichtsbetrieb der amerikanischen technischen Hochschulen unter besonderer Hervorhebung der sie kennzeichnenden Merkmale: enge Fühlung zwischen Lehrern und Studierenden und vorwiegend praktische Tätigkeit in Laboratorien und Werkstätten.

Tee s. Botanik; Kaffee.

Telegraphie. Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat Johannes Bruns. Mit 4 Figuren. (Nr. 183.)

Gibt auf der Grundlage eingehender praktischer Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse einen Einblick in das für die heutige Kultur so bedeutungsvolle Gebiet der Telegraphie und seine großartigen Fortschritte. Nach einem Überblick über die Entwicklung dieses Nachrichtenwesens aus seinen akustischen und optischen Anfängen werden zunächst die internationalen und nationalen rechtlichen, danach die technischen Grundlagen (Stromquellen, Leitungen, Apparate usw.) behandelt, sodann die Organisation des Fernsprechwesens, die Unterseekabel, die großen festländischen Telegraphenlinien und die einzelnen Zweige des Telegraphen- und Fernsprechbetriebsdienstes erörtert.

——— Die Entwicklung der Telegraphen- und Fernsprechtechnik. Von Telegrapheninspektor Helmut Brick. Mit 58 Abbildungen. (Nr. 235.)

Schildert den Entwicklungsgang der Telegraphen- und Fernsprechtechnik von Flammenzeichen und Rufposten bis zum modernen Mehrfach- und Maschinentelegraphen und von Philipp Reis' und Graham Bells Erfindung bis zur Einrichtung unserer großen Fernsprechämter. In kurzen Abschnitten wird auch die Anwendung von Telegraph und Fernsprecher im Heere, im Eisenbahnbetriebe u. a. m. besprochen. Die für das Verständnis der Wirkungsweise von Apparaten und Stromquellen nötige Darstellung der physikalischen und chemischen Grundlagen ist kurz und gemeinverständlich gegeben, und ebenso ist, ohne durch technische Einzelheiten zu ermüden, bei allen Apparaten und Schaltungen das Prinzip dargestellt.

——— s. a. Funkentelegraphie.

Theater. Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Christian Gaehde. Mit 20 Abbildungen. (Nr. 230.)

Eine Darstellung zugleich des Theaterbaus und der Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart, wobei ebenso die Zusammenhänge der klassisch-griechischen Darstellungskunst und Theater-Architektur mit dem Spiel der wandernden Mimen des Mittelalters und dem Theaterbau der Renaissance aufgezeigt, wie die ganze Entwicklung des modernen deutschen Theaters von den Bestrebungen der Neuberin bis zum heutigen „Impressionismus“ aus ihren geschichtlichen und psychologischen Bedingungen verständlich zu machen gesucht wird.

Theologie s. Bibel; Buddha; Calvin; Christentum; Jesus; Jesuiten; Luther; Mystik; Palästina; Religion.

Tierleben. Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von Privatdozent Dr. Kurt Hennings. Mit 34 Abbildungen. (Nr. 142.)

Will die Einheitlichkeit des gesamten Tierreiches zum Ausdruck bringen, Bewegung und Empfindung, Stoffwechsel und Fortpflanzung als die charakterisierenden Eigenschaften aller Tiere darstellen und sodann die Tätigkeit des Tierleibes aus seinem Bau verständlich machen, wobei der Schwerpunkt der Darstellung auf die Lebensweise der Tiere gelegt ist. So werden nach einem Vergleich der drei Naturreiche die Bestandteile des tierischen Körpers behandelt, sodann ein Überblick über die sieben großen Kreise des Tierreiches gegeben, ferner Bewegung und Bewegungsorgane, Aufenthaltsort, Bewußtsein und Empfindung, Nervensystem und Sinnesorgane, Stoffwechsel, Fortpflanzung und Entwicklung erörtert.

——— Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus). Von Dr. Friedrich Knauer. Mit 37 Abbildungen. (Nr. 148.)

Zeigt, von der ungeschlechtlichen Fortpflanzung zahlreicher niederster Tiere ausgehend, wie sich aus diesem Hermaphroditismus allmählich die Zweigeschlechtigkeit herausgebildet hat und sich bei verschiedenen Tierarten zu auffälligstem geschlechtlichem Dimorphismus entwickelt, an interessanten Fällen solcher Verschiedenheit zwischen Männchen und Weibchen, wobei vielfach die Brutpflege in der Tierwelt und das Verhalten der Männchen zu derselben erörtert wird.

——— Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere. Von Professor Dr. Otto Maas. Mit Karten und Abbildungen. (Nr. 139.)

Lehrt das Verhältnis der Tierwelt zur Gesamtheit des Lebens auf der Erde verständnisvoll ahnen, zeigt die Tierwelt als einen Teil des organischen Erdganzen, die Abhängigkeit der Verbreitung des Tieres nicht nur von dessen Lebensbedingungen, sondern auch von der Erdgeschichte, ferner von Nahrung, Temperatur, Licht, Luft, Feuchtigkeit und Vegetation, wie von dem Eingreifen des Menschen und betrachtet als Ergebnis an der Hand von Karten die geographische Einteilung der Tierwelt auf der Erde nach besonderen Gebieten.

Tierleben. Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere). Von Privatdozent Dr. Richard Goldschmidt. Mit 39 Abbildungen. (Nr. 160.)

Bietet nach dem Grundsatz, daß die Kenntnis des Einfachen grundlegend zum Verständnis des Komplizierten ist, eine einführende Darstellung des Lebens und des Baues der Urtiere, dieses mikroskopisch kleinen, formenreichen, unendlich zahlreichen Geschlechtes der Tierwelt und stellt nicht nur eine anregende und durch Abbildungen instruktive Lektüre dar, sondern vermag namentlich auch zu eigener Beobachtung der wichtigen und interessanten Tatsachen vom Bau und aus dem Leben der Urtiere anzuregen.

——— Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt. Von Professor Dr. Karl Kraepelin. (Nr. 79.)

Stellt in großen Zügen eine Fülle wechselseitiger Beziehungen der Organismen zueinander dar. Familienleben und Staatenbildung der Tiere, wie die interessanten Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander werden geschildert.

——— s. a. Ameise; Bakterien; Befruchtungsvorgang; Fortpflanzung; Haustiere; Korallen; Meeresforschung; Mensch und Tier; Pflanzen; Plankton; Vogelleben.

Tonkunst s. Musik.

Tuberkulose. Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Gemeinfaßlich dargestellt von Generaloberarzt Prof. Dr. Wilhelm Schumburg. Mit 1 Tafel und 8 Figuren. (Nr. 47.)

Schildert nach einem Überblick über die Verbreitung der Tuberkulose das Wesen derselben, beschäftigt sich eingehend mit dem Tuberkelbazillus, bespricht die Maßnahmen, durch die man ihn von sich fernhalten kann, und erörtert die Fragen der Heilung der Tuberkulose, vor allem die hygienisch-diätetische Behandlung in Sanatorien und Lungenheilstätten.

Turnen. Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor Karl Möller. In 2 Bänden.

I. Band: Von Schiller bis Lange. (Nr. 188.)
II. Band: In Vorbereitung.

Will für die die Gegenwart bewegenden Probleme einer harmonischen Entfaltung aller Kräfte des Körpers und Geistes die gewichtigsten Zeugnisse aus den Schriften unserer führenden Geister beibringen. Das erste Bändchen enthält Aussprüche und Aufsätze von Schiller, Goethe, Jean Paul, Gutsmuths, Jahn, Diesterweg, Roßmäßler, Spieß, Fr. Th. Vischer und Fr. A. Lange.

——— Die Leibesübungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Professor Dr. Richard Zander. 2. Aufl. Mit 19 Abbildungen. (Nr. 13.)

Will darüber aufklären, weshalb und unter welchen Umständen die Leibesübungen segensreich wirken, indem es ihr Wesen, andererseits die in Betracht kommenden Organe bespricht; erörtert besonders die Wechselbeziehungen zwischen körperlicher und geistiger Arbeit, die Leibesübungen der Frauen, die Bedeutung des Sportes und die Gefahren der sportlichen Übertreibungen.

——— s. a. Gesundheitslehre.

Uhr. Die Uhr. Grundlagen und Technik der Zeitmessung. Von Reg.-Bauführer a. D. H. Bock. Mit 47 Abbildungen im Text. (Nr. 216.)

Behandelt Grundlagen und Technik der Zeitmessung, indem es, von den astronomischen Voraussetzungen der Zeitbestimmung und den wichtigsten Meßmethoden ausgehend, den wunderbaren Mechanismus der Zeitmesser einschließlich der feinen Präzisionsuhren auseinandersetzt und sowohl die theoretischen Grundlagen wie die wichtigsten Teile des Mechanismus selbst: die Hemmung, die Antriebskraft, das Zahnrädersystem, das Pendel und die Unruhe behandelt, unterstützt durch zahlreiche Zahlenbeispiele und technische Zeichnungen.

Universität. Die amerikanische Universität. Von Ph. D. Edward Dalavan Perry. Mit 22 Abbildungen. (Nr. 206.)

Unterrichtet über die Entwicklung des gelehrten Unterrichts in Nordamerika, über Staats- und Privat-Universitäten, beleuchtet den Unterschied zwischen amerikanischen und deutschen Hochschulen der Wissenschaft, belehrt über die akademischen Grade, Würden, Stipendien und baulichen Einrichtungen, wie Laboratorien, Museen und Bibliotheken und zeigt Stätten und Leben der berühmtesten amerikanischen Hochschulen im Bilde.

Unterrichtswesen s. Bildungswesen; Erziehung; Hilfsschulwesen; Knabenhandarbeit; Jugendfürsorge; Mädchenschule; Pädagogik; Schulhygiene; Schulwesen; Technische Hochschulen; Turnen; Universität.

Utilitarismus s. Lebensanschauungen.

Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalistik. Von Kammergerichtsreferendar Dr. Albert Hellwig. (Nr. 212.)
Gibt interessante Bilder aus dem Gebiete des kriminellen Aberglaubens, z. B. von modernen Hexenprozessen, dem Vampyrglauben, von Besessenen und Geisteskranken, Wechselbälgen, Sympathiekuren, Blut und Menschenfleisch als Heilmittel, Totenfetische, verborgene Schätze, Meineidszeremonien, Kinderraub durch Zigeuner u. a. mehr.

——— s. a. Kriminalpsychologie.

Verfassung. Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches. Sechs Vorträge von Professor Dr. Edgar Loening. 2. Auflage. (Nr. 34.)
Beabsichtigt in gemeinverständlicher Sprache in das Verfassungsrecht des Deutschen Reiches einzuführen, soweit dies für jeden Deutschen erforderlich ist, und durch Aufweisung des Zusammenhanges sowie durch geschichtliche Rückblicke und Vergleiche den richtigen Standpunkt für das Verständnis des geltenden Rechtes zu gewinnen.

——— s. a. Fürstentum.

Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900. Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft von Professor Dr. Walter Lotz. 2. Auflage. (Nr. 15.)
Gibt nach einer kurzen Übersicht über die Hauptfortschritte in den Verkehrsmitteln und deren wirtschaftliche Wirkungen eine Geschichte des Eisenbahnwesens, schildert den heutigen Stand der Eisenbahnverfassung, das Güter- und das Personentarifwesen, die Reformversuche und die Reformfrage, ferner die Bedeutung der Binnenwasserstraßen und endlich die Wirkungen der modernen Verkehrsmittel.

——— s. a. Automobil; Eisenbahnen; Funkentelegraphie; Internationalismus; Nautik; Post; Schiffahrt; Technik; Telegraphie.

Versicherung. Grundzüge des Versicherungswesens. Von Professor Dr. Alfred Manes. (Nr. 105.)
Behandelt sowohl die Stellung der Versicherung im Wirtschaftsleben, die Entwicklung der Versicherung, die Organisation ihrer Unternehmungsformen, den Geschäftsgang eines Versicherungsbetriebs, die Versicherungspolitik, das Versicherungsvertragsrecht und die Versicherungswissenschaft, als die einzelnen Zweige der Versicherung, wie Lebensversicherung, Unfallversicherung, Haftpflichtversicherung, Transportversicherung, Feuerversicherung, Hagelversicherung, Viehversicherung, kleinere Versicherungszweige, Rückversicherung.

——— s. a. Arbeiterschutz.

Vogelleben. Deutsches Vogelleben. Von Professor Dr. Alwin Voigt. (Nr. 221).
Schildert die gesamte deutsche Vogelwelt in der Verschiedenartigkeit der Daseinsbedingungen in den wechselnden Landschaften unserer deutschen Heimat, wobei besonders Wert auf die Kenntnis der Vogelstimmen gelegt wird, und es führt so in Stadt und Dorf, in den Schloßpark, in den Nadelwald, auf Feld und Wiesengelände, ins Heidemoor und den Kranichbruch, an die Bäche, Teiche und Seen und ins Hochgebirge.

Volkskunde. Deutsche Volksfeste und Volkssitten. Von Hermann S. Rehm. Mit 11 Abbildungen im Text. (Nr. 214).
Bietet mit der durch Abbildungen unterstützten Schilderung der Entstehung und Entwicklung der Volksfeste von seinem sittlichen Ernst, seinem gesunden Empfinden zeugende Bilder aus unserem Volksleben. Berücksichtigt ist der ganze Kreis der Feste: Weihnachts-, Oster- und Pfingstfest, Lichtmeß und Fasching, Frühjahrs- und Maifest, Johannis-, Silvester- und Neujahrsfeier, Kirchweih- und Schützenfest, Zunftleben und Bergmannsbrauch, wie Tauf-, Hochzeits- und Totenbräuche.

——— s. a. Aberglaube; Dorf; Haus; Verbrechen.

Volkslied. Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Privatdozent Dr. J. W. Bruinier. 3. umgearbeitete und vermehrte Auflage. (Nr. 7.)

Handelt in schwungvoller Darstellung vom Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges, unterrichtet über die deutsche Volksliederpflege in der Gegenwart, über Wesen und Ursprung des deutschen Volksgesanges, Skop und Spielmann, Geschichte und Mär, Leben und Liebe.

——— s. a. Lyrik.

Volksschule s. Schulwesen.

Volksstämme. Die deutschen Volksstämme und Landschaften. Von Professor Dr. Oskar Weise. 3. Auflage. Mit 29 Abbildungen im Text und auf 15 Tafeln. (Nr. 16.)

Schildert, durch eine gute Auswahl von Städte-, Landschafts- und anderen Bildern unterstützt, die Eigenart der deutschen Gaue und Stämme, die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Landschaft, den Einfluß auf das Temperament und die geistige Anlage der Menschen, die Leistungen hervorragender Männer, Sitten und Gebräuche, Sagen und Märchen, Besonderheiten in der Sprache und Hauseinrichtung u. a. m.

Volkswirtschaftslehre s. Altertum; Amerika; Arbeiterschutz; Bevölkerungslehre; Buchgewerbe; Deutschland; England; Frauenarbeit; Frauenbewegung; Handel; Japan; Internationalismus; Konsumgenossenschaft; Landwirtschaft; Münze; Schiffahrt; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Versicherung; Weltwirtschaft; Wirtschaftsgeschichte.

Wahlrecht. Das Wahlrecht. Von Regierungsrat Dr. Oskar Poensgen. (Nr. 249.)

Behandelt in gedrängter und dabei doch allgemein verständlicher Form die bei der Beurteilung der Wahlrechtssysteme maßgebenden Faktoren sowie die verschiedenen Arten der Wahlrechtssysteme selbst, wobei an den einzelnen Theorien eine von einseitigem Parteistandpunkte freie, aber freimütige, jeweils die Vor- und Nachteile objektiv abwägende Kritik geübt wird und schließt mit einer übersichtlichen, äußerst lehrreichen Darstellung der Wahlrechte in den deutschen, den übrigen europäischen sowie den wichtigsten außereuropäischen Staaten.

Wald. Der deutsche Wald. Von Professor Dr. Hans Hausrath. Mit 15 Abbildungen und 2 Karten. (Nr. 153.)

Schildert unter besonderer Berücksichtigung der geschichtlichen Entwicklung die Lebensbedingungen und den Zustand unseres deutschen Waldes, die Verwendung seiner Erzeugnisse sowie seine günstige Einwirkung auf Klima, Fruchtbarkeit, Sicherheit und Gesundheit des Landes und erörtert zum Schlusse die Pflege des Waldes und die Aufgaben seiner Eigentümer, ein Büchlein also für jeden Waldfreund.

Warenzeichenrecht s. Gewerbe.

Wärme. Die Lehre von der Wärme. Gemeinverständlich dargestellt von Professor Dr. Richard Börnstein. Mit 33 Abbildungen. (Nr. 172.)

Bietet eine klare, keine erheblichen Vorkenntnisse erfordernde, alle vorkommenden Experimente in Worten und vielfach durch Zeichnungen schildernde Darstellung der Tatsachen und Gesetze der Wärmelehre. So werden Ausdehnung erwärmter Körper und Temperaturmessung, Wärmemessung, Wärme- und Kältequellen, Wärme als Energieform, Schmelzen und Erstarren, Sieden, Verdampfen und Verflüssigen, Verhalten des Wasserdampfes in der Atmosphäre, Dampf- und andere Wärmemaschinen und schließlich Bewegung der Wärme behandelt.

——— s. a. Chemie.

Wärmekraftmaschinen. Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Wärmekraftmaschinen (Gasmaschinen). Von Prof. Richard Vater. 2. Auflage. Mit 34 Abbildungen. (Nr. 21.)

Will Interesse und Verständnis für die immer wichtiger werdenden Gas-, Petroleum- und Benzinmaschinen erwecken. Nach einem einleitenden Abschnitte folgt eine kurze Besprechung der verschiedenen Betriebsmittel, wie Leuchtgas, Kraftgas usw., der Viertakt- und Zweitaktwirkung, woran sich dann das Wichtigste über die Bauarten der Gas-, Benzin-, Petroleum- und Spiritusmaschinen sowie eine Darstellung des Wärmemotors Patent Diesel anschließt.

Wärmekraftmaschinen. Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen. Von Professor Richard Vater. Mit 48 Abbildungen. (Nr. 86.)
Ohne den Streit, ob „Lokomobile oder Sauggasmaschine", „Dampfturbine oder Großgasmaschine", entscheiden zu wollen, behandelt Verfasser die einzelnen Maschinengattungen mit Rücksicht auf ihre Vorteile und Nachteile, wobei im zweiten Teil der Versuch unternommen ist, eine möglichst einfache und leichtverständliche Einführung in die Theorie und den Bau der Dampfturbine zu geben.

——— s. a. Automobil; Dampf.

Wasser s. Chemie.

Wasserkraftmaschinen. Die Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte. Von Geh. Regierungs-Rat Albrecht v. Ihering. Mit 73 Figuren. (Nr. 228.)
Führt den Leser vom primitiven Mühlrad bis zu den großartigen Anlagen, mit denen die moderne Technik die Kraft des Wassers zu den gewaltigsten Leistungen auszunützen versteht, und vermittelt an besonders typischen konkreten Beispielen modernster Anlagen einen klaren Einblick in Bau, Wirkungsweise und Wichtigkeit dieser modernen Betriebe.

Weltall. Der Bau des Weltalls. Von Professor Dr. J. Scheiner. 3. Auflage. Mit 24 Figuren und einer Tafel. (Nr. 24.)
Stellt nach einer Belehrung über die wirklichen Verhältnisse von Raum und Zeit im Weltall dar, wie das Weltall von der Erde aus erscheint, erörtert den inneren Bau des Weltalls, d. h. die Struktur der selbständigen Himmelskörper und schließlich die Frage über die äußere Konstitution der Fixsternwelt.

——— Entstehung der Welt und der Erde, nach Sage und Wissenschaft. Von Professor D. M. B. Weinstein. (Nr. 223.)
Stellt die Lösungen dar, die das uralte und doch nie gelöste Problem der Entstehung der Welt und der Erde einmal in den Sagen aller Völker und Zeiten, andererseits in den wissenschaftlichen Theorien, von den jonischen Naturphilosophen an bis auf Kant, Kelvin und Arrhenius, gefunden hat.

——— s. a. Astronomie.

Weltanschauung. Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von Professor Dr. Ludwig Busse. 3. Auflage. (Nr. 56.)
Will mit den bedeutendsten Erscheinungen der neueren Philosophie bekannt machen unter Beschränkung auf die Darstellung der großen klassischen Systeme, die es ermöglicht, die beherrschenden und charakteristischen Grundgedanken eines jeden scharf herauszuarbeiten und so ein möglichst klares Gesamtbild der in ihm enthaltenen Weltanschauung zu entwerfen.

——— s. a. Kant; Lebensanschauung; Menschenleben; Philosophie; Rousseau; Schopenhauer; Weltproblem.

Weltäther s. Moleküle.

Welthandel s. Handel; Internationalismus; Verkehrsentwicklung.

Weltproblem. Das Weltproblem von positivistischem Standpunkte aus. Von Privatdozent Dr. Josef Petzoldt. (Nr. 133.)
Sucht die Geschichte des Nachdenkens über die Welt als eine sinnvolle Geschichte von Irrtümern psychologisch verständlich zu machen im Dienste der von Schuppe, Mach und Avenarius vertretenen Anschauung, daß es keine Welt an sich, sondern nur eine Welt für uns gibt. Ihre Elemente sind nicht Atome oder sonstige absolute Existenzen, sondern Farben-, Ton-, Druck-, Raum-, Zeit- usw. Empfindungen. Trotzdem aber sind die Dinge nicht bloß subjektiv, nicht bloß Bewußtseinserscheinungen, vielmehr müssen die aus jenen Empfindungen zusammengesetzten Bestandteile unserer Umgebung forterxistierend gedacht werden, auch wenn wir sie nicht mehr wahrnehmen.

——— s. a. Philosophie; Weltanschauung.

Weltwirtschaft. Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Professor Dr. Paul Arndt. (Nr. 179.)

Will in das Wunderwerk menschlichen Scharfsinns, menschlicher Geschicklichkeit und menschlicher Kühnheit, das die Weltwirtschaft darstellt, einführen, indem unsere wirtschaftlichen Beziehungen zum Auslande dargestellt, die Ursachen der gegenwärtigen hervorragenden Stellung Deutschlands in der Weltwirtschaft erörtert, die Vorteile und Gefahren dieser Stellung eingehend behandelt und endlich die vielen wirtschaftlichen und politischen Aufgaben skizziert werden, die sich aus Deutschlands internationaler Stellung ergeben.

——— s. a. England; Handel; Internationalismus; Wirtschaftsgeschichte.

Wetter. Wind und Wetter. Fünf Vorträge über die Grundlagen und wichtigeren Aufgaben der Meteorologie. Von Professor Dr. Leonhard Weber. Mit 27 Figuren und 3 Tafeln. (Nr. 55.)

Schildert die historischen Wurzeln der Meteorologie, ihre physikalischen Grundlagen und ihre Bedeutung im gesamten Gebiete des Wissens, erörtert die hauptsächlichsten Aufgaben, die dem ausübenden Meteorologen obliegen, wie die praktische Anwendung in der Wettervorhersage.

Wirtschaftsgeschichte. Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrhundert. Von Professor Dr. Ludwig Pohle. 2. Auflage. (Nr. 57.)

Gibt in gedrängter Form einen Überblick über die gewaltige Umwälzung, die die deutsche Volkswirtschaft im letzten Jahrhundert durchgemacht hat: die Umgestaltung der Landwirtschaft; die Lage von Handwerk und Hausindustrie; die Entstehung der Großindustrie mit ihren Begleiterscheinungen; Kartellbewegung und Arbeiterfrage; die Umgestaltung des Verkehrswesens und die Wandlungen auf dem Gebiete des Handels.

——— Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert von Professor Dr. Christian Gruber. Neubearbeitet von Dr. Hans Reinlein. 2. Auflage. (Nr. 42.)

Beabsichtigt, ein gründliches Verständnis für den sieghaften Aufschwung unseres wirtschaftlichen Lebens seit der Wiederaufrichtung des Reichs herbeizuführen und darzulegen, inwieweit sich Produktion und Verkehrsbewegung auf die natürlichen Gelegenheiten, die geographischen Vorzüge unseres Vaterlandes stützen können und in ihnen sicher verankert liegen.

——— Wirtschaftliche Erdkunde. Von Professor Dr. Christian Gruber. (Nr. 122.)

Will die ursprünglichen Zusammenhänge zwischen der natürlichen Ausstattung der einzelnen Länder und der wirtschaftlichen Kraftäußerung ihrer Bewohner klarmachen und das Verständnis für die wahre Machtstellung der einzelnen Völker und Staaten eröffnen. Das Weltmeer als Hochstraße des Weltwirtschaftsverkehrs und als Quelle der Völkergröße — die Landmassen als Schauplatz alles Kulturlebens und der Weltproduktion — Europa nach seiner wirtschaftsgeographischen Veranlagung und Bedeutung — die einzelnen Kulturstaaten nach ihrer wirtschaftlichen Entfaltung: all dies wird in anschaulicher und großzügiger Weise vorgeführt.

——— s. a. Altertum; Amerika; Bevölkerungslehre; Deutschland; Eisenbahnen; England; Frauenarbeit; Geographie; Handel; Handwerk; Japan; Internationalismus; Konsumgenossenschaft; Landwirtschaft; Rom; Schiffahrt; Soziale Bewegungen; Verkehrsentwicklung; Weltwirtschaft.

Zahnpflege. Das menschliche Gebiß, seine Erkrankung und Pflege. Von Zahnarzt Fritz Jäger. Mit 24 Abbildungen und einer Doppeltafel. (Nr. 229.)

Schildert die Entwicklung und den Aufbau des menschlichen Gebisses, die Erkrankungen der Zähne an sich, die Wechselbeziehungen zwischen Zahnzerstörnis und Gesamtorganismus und sucht vor allem zu zeigen, wie unserer Jugend durch geeignete Ernährung und Zahnpflege ein gesundes Gebiß geschaffen und erhalten werden kann.

Zoologie s. Ameisen; Bakterien; Haustiere; Korallen; Mensch; Plankton; Tierleben; Vogelleben.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Übersicht nach Verfassern.

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Band-Nr.

Kahle, Ibsen, Björnson u. i. Zeitgenoss. 193
Kalweit, Die Stellung der Religion im Geistesleben 225
Kampffmeyer, Die Gartenstadtbewegung 259
Kaupe, Der Säugling 154
Kautzsch, Die deutsche Illustration. 44
Keller, Die Stammesgeschichte unserer Haustiere 252
Kirchhoff, Mensch und Erde. . . . 31
Kirn, Die sittlichen Lebenanschauungen der Gegenwart 177
Knabe, Gesch. des deutschen Schulwes. 85
Knauer, Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt 148
— Die Ameisen 94
Kohler, Moderne Rechtsprobleme . 128
Kowalewski, Infinitesimalrechnung 197
Kraepelin, Die Beziehungen der Tiere zueinander 79
Krebs, Haydn, Mozart, Beethoven 92
Kreibig, Die 5 Sinne des Menschen 27
Külpe, Die Philosophie d. Gegenwart 41
— Immanuel Kant. 146
Kümmell, Photochemie. 227
Küster, Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen 112
Kuypers, Volksschule und Lehrerbildung der Ver. Staaten . . . 150
Lampert, Die Welt der Organismen 236
Lange, Schachspiel. . . . . . .
Langenbeck, Englands Weltmacht 174
— Geschichte des deutschen Handels . 237
Laughlin, Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben 127
Launhardt, Am sausenden Webstuhl der Zeit 23
Lay, Experimentelle Pädagogik . . 229
Lehmann, Mystik im Heidentum u. Christentum 217
Leick, Krankenpflege 152
Löb, Grundlagen der Chemie. . .
Loening, Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches 34
Lotz, Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900 15
Luschin v. Ebengreuth, D. Münze 91
Maas, Lebensbedingungen der Tiere 139
Maier, Soziale Beweg. u. Theorien 2
von Maltzahn, Der Seekrieg . . 99
Manes, Grundz. d. Versicherungswes. 105
Maennel, Vom Hilfsschulwesen . 73
Martin, Die höhere Mädchenschule in Deutschland 65
Matthaei, Deutsche Baukunst im Mittelalter. 8
May, Korallen 231
Mayer, Heizung und Lüftung . . 241
Mehlhorn, Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu 137
Merckel, Bilder a. d. Ingenieurtechnik 60
— Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit 28
Meringer, Das deutsche Haus und sein Hausrat 116

Band-Nr.

Mie, Moleküle — Atome — Weltäther 58
Miehe, Die Erscheinungen des Lebens 130
Mielke, Das deutsche Dorf . . . 192
Möller, Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. I. 188
Möller, Nautik. 255
Müller, Techn. Hochschulen v. Nordam. 190
— Bilder aus der chemischen Technik 191
Natorp, Pestalozzi: Sein Leben und seine Ideen 250
v. Negelein, Germ. Mythologie . 95
Neurath, Antike Wirtschaftsgeschichte
Oppenheim, Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit . . 110
Otto, Das deutsche Handwerk. . . 14
— Deutsches Frauenleben 45
Pabst, Die Knabenhandarbeit . . 140
Paulsen, D. deutsche Bildungswesen 100
Perry, Die amerik. Universität . . 206
Peter, Die Planeten 240
Petersen, Öffentliche Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend . . . 161
— Öffentliche Fürsorge für die sittlich gefährdete Jugend 162
Petzold, Das Weltproblem . . . 133
Pfannkuche, Relig. u. Naturwissensch. 141
Pischel, Leben u. Lehre des Buddha 109
Pohle, Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im 19. Jahrh. . 57
Pollitz, Psychologie des Verbrechers 248
Poensgen, Das Wahlrecht . . . 249
v. Portugall, Friedrich Fröbel . . 82
Pott, Der Text d. Neuen Testaments nach seiner geschichtl. Entwicklung 134
Ranck, Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses 121
Ranck, Geschichte der Gartenkunst .
Rathgen, Die Japaner. 72
Rehm, Dtsch. Volksfeste u. Volkssitten 214
Rehmke, Die Seele des Menschen . 36
Reukauf, Die Pflanzenwelt d. Mikrosk. 181
Richert, Philosophie 186
— Schopenhauer 81
Richter, Einführung i. d. Philosophie 155
Rietsch, Grundlagen der Tonkunst . 178
von Rohr, Optische Instrumente . 88
Sachs, Bau u. Tätigkeit des menschlichen Körpers 32
Schapire-Neurath, Friedrich Hebbel 238
Scheffer, Das Mikroskop 35
Scheid, Die Metalle 29
Schilling, Fortbildungsschulwesen .
Scheiner, Der Bau des Weltalls . 24
Schirmacher, Die mod. Frauenbew. 67
Schmidt, Geschichte des Welthandels 118
Schubring, Rembrandt 158
Schumburg, Die Tuberkulose . . 47
— Die Geschlechtskrankheiten . . . 251
Schwarze, Herbert Spencer . . . 245
Schwemer, Restauration u. Revolut. 37
— Die Reaktion und die neue Ära . 101
— Vom Bund zum Reich. 102
Sieper, Shakespeare 185
von Soden, Palästina 6
Sodeur, Johann Calvin 247

Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Band-Nr.

von Sothen, Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert 59
Spiero, Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius 254
Spiro, Geschichte der Musik . . . 143
Staudinger, Konsumgenossenschaft 222
Stein, Die Anfänge d. menschl. Kultur 93
Steinhausen, Germanische Kultur in der Urzeit 75
Sticher, Eine Gesundheitsl. f. Frauen 171
Strauß, Mietrecht 194
Teichmann, D. Befruchtungsvorgang 70
Tews, Schulkämpfe der Gegenwart 111
— Mod. Erziehung in Haus und Schule 159
Thieß, Deutsche Schiffahrt. . . . 169
Thomsen, Palästina nach seinen neuesten Ausgrabungen 260
Thurn, Die Funkentelegraphie . . 167
Tobler, Kolonialbotanik 184
Tolksdorf, Gewerblicher Rechtsschutz in Deutschland 138
Trömner, Hypnotismus und Suggestion 199
Uhl, Entstehung und Entwicklung unserer Muttersprache. 84
Unger, Wie ein Buch entsteht . . 175
Unold, Aufgaben und Ziele des Menschenlebens 12
Vater, Hebezeuge 196
— Theorie und Bau der neueren Wärmekraftmaschinen 21
— Die neueren Fortschritte auf dem Gebiete der Wärmekraftmaschinen 86

Band-Nr.

Vater, Dampf und Dampfmaschine 63
Verworn, Mechanik d. Geisteslebens 200
Voges, Der Obstbau 107
Voigt, Deutsches Vogelleben . . . 221
Volbehr, Bau u. Leben d. bild. Kunst 68
Wahrmund, Ehe und Eherecht. . 115
Walzel, Deutsche Romantik . . . 232
Weber, Wind und Wetter 55
— Von Luther zu Bismarck. 2 Bde. 123. 124
— 1848 53
Wedding, Eisenhüttenwesen . . . 20
Weinel, Die Gleichnisse Jesu . . . 46
Weinstein, Entstehung der Welt und der Erde 223
Weise, Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit 4
— Die deutschen Volksstämme und Landschaften 16
Wieler, Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkot. Aufgußgetränke . 132
Wilbrandt, Die Frauenarbeit . . 106
Wislicenus, Der Kalender . . . 69
Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts 51
Wustmann, Albrecht Dürer . . . 97
Zacharias, Süßwasserplankton . . 156
Zander, Vom Nervensystem . . . 48
— Die Leibesübungen. 13
Ziebarth, Kulturbild. a. griech. Städt. 131
Ziegler, Allgemeine Pädagogik. . 33
— Schiller 74
v. Zwiedineck-Südenhorst, Arbeiterschutz u. Arbeiterversicherung 78

Übersicht nach Wissenschaften geordnet.

Allgemeines Bildungswesen. Erziehung und Unterricht.

Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtl. Entwicklung: Prof. Dr. Fr. Paulsen.
Allgemeine Pädagogik: Prof. Dr. Th. Ziegler.
Experimentelle Pädagogik: Dr. W. A. Lay.
Moderne Erziehung in Haus und Schule: Lehrer J. Tews.
Geschichte des deutschen Schulwesens: Dir. Dr. K. Knabe.
Schulkämpfe der Gegenwart: Lehrer J. Tews.
Die höhere Mädchenschule in Deutschland: Oberlehrerin M. Martin.
Vom Hilfsschulwesen: Rekt. Dr. B. Maennel.
Das deutsche Fortbildungsschulwesen: Dr. Friedrich Schilling.
Die Knabenhandarbeit in der heutigen Erziehung: Direktor Dr. A. Pabst.
Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit: Turninsp. F. A. Möller. 2 Bände. I. Von Schiller bis Lange.
Schulhygiene: Professor Dr. L. Burgerstein.
Die öffentl. Fürsorge für die hilfsbedürftige Jugend. Die öffentliche Fürsorge f. d. sittlich gefährdete und die gewerblich tätige Jugend: Direktor Dr. J. Petersen. 2 Bde.
Die amerikanische Universität: Prof. E. D. Perry, Ph. D.
Technische Hochschulen in Nordamerika: Prof. Dr. S. Müller.
Volksschule u. Lehrerbildung d. Vereinigten Staaten: Dir. Dr. Fr. Kuypers.
Pestalozzi: Sein Leben und seine Ideen: Prof. Dr. P. Natorp.
Herbarts Lehren u. Leben: Pastor O. Flügel.
Friedrich Fröbel: A. v. Portugall.

Religionswissenschaft.

Leben u. Lehre d. Buddha: Prof. Dr. R. Pischel.
Mystik im Heidentum u. Christentum: Doz. Dr. Edv. Lehmann.
Palästina und seine Geschichte: Prof. Dr. H. Frh. v. Soden.
Palästina nach den neuesten Ausgrabungen: Gymnasialoberlehrer Dr. Peter Thomsen.
Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte: Prof. Dr. Fr. Giesebrecht.
Die Gleichnisse Jesu: Prof. Dr. H. Weinel.
Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu: Pfarrer Dr. P. Mehlhorn.
Jesus u. s. Zeitgenossen: Pastor K. Bonhoff.
Der Text des Neuen Testaments nach seiner geschichtl. Entwickl.: Div.-Pfarr. A. Pott.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Aus der Werdezeit des Christentums: Prof. Dr. J. Geffcken.
Luther im Lichte der neueren Forschung: Prof. Dr. H. Boehmer.
Johann Calvin: Pfarrer Dr. G. Sodeur.
Die Jesuiten: Prof. Dr. H. Boehmer.
Die religiösen Strömungen der Gegenwart: Superintendent Dr. A. H. Braasch.
Die Stellung der Religion im Geistesleben: Dir. Lic. Dr. P. Kalweit.
Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden: Pastor Dr. A. Pfannkuche.

Philosophie und Psychologie.

Einführung in die Philosophie: Prof. Dr. R. Richter.
Philosophie. Einführung in die Wissensch., ihr Wesen u. ihre Probleme: Direktor H. Richert.
Führende Denker: Prof. Dr. J. Cohn.
Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit: Prof. Dr. L. Busse.
Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland: Prof. Dr. O. Külpe.
Rousseau: Prof. Dr. P. Hensel.
Immanuel Kant: Prof. Dr. O. Külpe.
Schopenhauer: Direktor H. Richert.
Herbarts Lehre u. Leben: Pastor O. Flügel.
Herbert Spencer: Dr. P. Schwarze.
Das Weltproblem v. positivistischem Standpunkt aus: Privatdozent Dr. J. Petzoldt.
Aufg. u. Ziele d. Menschenleb.: Dr. J. Unold.
Sittliche Lebensanschauungen d. Gegenwart: Prof. Dr. O. Kirn.
Mechanik des Geisteslebens: Prof. Dr. M. Verworn.
Hypnotismus und Suggestion: Nervenarzt Dr. E. Trömner.
Psychologie des Kindes: Prof. Dr. R. Gaupp.
Psychologie des Verbrechers: Dr. P. Pollitz.
Die Seele des Menschen: Prof. Dr. J. Rehmke.

Literatur und Sprache.

Schrift- und Buchwesen: Prof. Dr. O. Weise.
Entstehung u. Entwicklung unserer Muttersprache: Prof. Dr. W. Uhl.
Das deutsche Volkslied: Dr. J. W. Bruinier.
Friedrich Hebbel: Dr. Anna Schapire-Neurath.
Schiller: Prof. Dr. Th. Ziegler.
Deutsche Romantik: Prof. Dr. O. Walzel.
Das deutsche Drama des 19. Jahrh.: Prof. Dr. G. Witkowski.
Das Theater: Dr. Chr. Gaehde.
Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius: Dr. H. Spiero.
Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson u. ihre Zeitgenossen: Prof. Dr. B. Kahle.
Shakespeare: Prof. Dr. E. Sieper.

Bildende Kunst und Musik.

Bau und Leben der bildenden Kunst: Dir. Dr. Th. Volbehr.
Deutsche Baukunst im Mittelalter: Prof. Dr. A. Matthaei.
Die dtsch. Illustration: Prof. Dr. R. Kautzsch.
Deutsche Kunst im tägl. Leben bis z. Schluß des 18. Jahrh.: Prof. Dr. B. Haendcke.
Albrecht Dürer: Dr. R. Wustmann.
Rembrandt: Prof. Dr. P. Schubring.
Die ostasiatische Kunst: Dir. Dr. R. Graul.
Kunstpflege in Haus u. Heimat: Super. R. Bürkner.
Geschichte der Musik: Dr. Fr. Spiro.
Haydn, Mozart, Beethoven: Prof. Dr. C. Krebs.
Die Grundlag. d. Tonkunst: Prof. Dr. H. Rietsch.
Einführung in das Wesen der Musik: Prof. C. R. Hennig.
Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland: Dr. E. Istel.

Geschichte u. Kulturgeschichte.

Die Anfänge der menschlichen Kultur: Prof. Dr. L. Stein.
Kulturbilder aus griechischen Städten: Oberlehrer Dr. E. Ziebarth.
Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien: Prof. Dr. F. v. Duhn.
Soziale Kämpfe im alten Rom: Priv.-Doz. Dr. L. Bloch.
Byzantinische Charakterköpfe: Dr. K. Dieterich.
Germanische Kultur in der Urzeit: Prof. Dr. G. Steinhausen.
Germanische Mythologie: Dozent Dr. J. v. Negelein.
Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses: Reg.-Baumeister Chr. Rand.
Das deutsche Dorf: R. Mielke.
Das deutsche Haus und sein Hausrat: Prof. Dr. R. Meringer.
Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter: Prof. Dr. B. Heil.
Deutsche Volksfeste u. Volkssitten: H. S. Rehm.
Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland: Reg.-Baum. A. Erbe.
Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtl. Entwickl.: Dir. Dr. Ed. Otto.
Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte: Dir. Dr. Ed. Otto.
Buchgewerbe und die Kultur: Professoren Dr. R. Focke, Dr. G. Witkowski, Dr. R. Kautzsch, Dr. R. Wuttke, Dr. H. Waentig, Privatdozent Lic. Dr. Hermelink.
Die Münze als historisches Denkmal: Prof. Dr. A. Luschin von Ebengreuth.
Von Luther zu Bismarck: Prof. Dr. O. Weber. 2 Bände.
Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhund.: Prof. Dr. K. Th. v. Heigel.
Restauration u. Revol.: Prof. Dr. R. Schwemer.
Die Reaktion und die neue Ära: Prof. Dr. R. Schwemer.
Vom Bund zum Reich: Prof. Dr. R. Schwemer.
1848: Prof. Dr. O. Weber.
Das Zeitalter der Entdeckungen Prof. Dr. S. Günther.
Englands Weltmacht: Dr. W. Langenbeck.
Napoleon I.: Priv.-Doz. Dr. Th. Bitterauf.
Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. 2 Bände. R. Charmatz.

Geschichte der Vereinigten Staaten: Prof. Dr. E. Daenell.
Vom Kriegswesen im 19. Jahrh.: Major O. v. Sothen.
Der Seekrieg: Vizeadmir. K. v. Maltzahn.
Die mod. Friedensbewegung: A. H. Fried.
Die mod. Frauenbeweg.: Dr. K. Schirmacher.
Der Kalender: Prof. Dr. W. F. Wislicenus.

Rechts- und Staatswissenschaft. Volkswirtschaft.

Deutsches Fürstentum und deutsches Verfassungswesen: Prof. Dr. E. Hubrich.
Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches: Prof. Dr. E. Loening.
Soziale Bewegungen: G. Maier.
Internat. Leben der Gegenwart: A. H. Fried.
Geschichte des Welthandels: Dr. Schmidt.
Geschichte des deutschen Handels: W. Langenbeck.
Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft: Prof. Dr. P. Arndt.
Deutsches Wirtschaftsleben: Dr. Gruber.
Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrh.: Prof. Dr. L. Pohle.
Die deutsche Landwirtschaft: Dr. W. Claaßen.
Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben: Prof. Dr. J. L. Laughlin.
Die Japaner und ihre wirtschaftliche Entwicklung: Prof. Dr. K. Rathgen.
Die antike Wirtschaftsgeschichte: Dr. Otto Neurath.
Gartenstadtbewegung: Generalsekretär Hans Kampffmeyer.
Geschichte der Gartenkunst: Bauinspektor Reg.-Baumeister Rand.
Bevölkerungslehre: Prof. Dr. M. Haushofer.
Arbeiterschutz u. Arbeiterversicherung: Prof. Dr. O. v. Zwiedineck-Südenhorst.
Konsumgenossenschaft: Prof. Dr. Staudinger.
Frauenarbeit: Privatdoz. Dr. R. Wilbrandt.
Grundzüge des Versicherungswesens: Prof. Dr. A. Manes.
Verkehrsentwicklung in Deutschland 1800 bis 1900: Prof. Dr. W. Lotz.
Das Postwesen: Postrat J. Bruns.
Die Telegraphie: Postrat J. Bruns.
Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik: Telegr.-Insp. H. Brick.
Deutsche Schiffahrt und Schiffahrtspolitik der Gegenwart: Prof. Dr. K. Thieß.
Moderne Rechtsprobleme: Prof. Dr. J. Kohler.
Verbrechen u. Aberglaube: Kammergerichtsreferendar Dr. A. Hellwig.
Die Jurisprudenz im häusl. Leben: Rechtsanwalt P. Bienengräber. 2 Bde. I. Die Familie. II. Der Haushalt.
Ehe und Eherecht: Prof. Dr. L. Wahrmund.
Der gewerbliche Rechtsschutz: Patentanwalt B. Tolksdorf.
Die Miete nach dem BGB.: Rechtsanwalt Dr. M. Strauß.
Das Wahlrecht: Reg.-Rat Dr. P. Poensgen.

Erdkunde.

Mensch und Erde: Prof. Dr. A. Kirchhoff.
Wirtschaftl. Erdkunde: Prof. Dr. Chr. Gruber.
Die deutschen Volksstämme und Landschaften: Prof. Dr. O. Weise.
Die deutschen Kolonien. Land und Leute: Dr. A. Heilborn.
Die Städte, geogr. betrachtet: Prof. Dr. K. Hassert.
Die Polarforschung: Prof. Dr. K. Hassert.
Meeresforsch. u. Meeresleben: Dr. O. Janson.

Anthropologie. Heilwissenschaft und Gesundheitslehre.

Der Mensch: Dr. A. Heilborn.
Die Anatomie des Menschen: Prof. Dr. K. v. Bardeleben. 4 Bde. I. Allg. Anatomie und Entwicklungsgeschichte. II Das Skelett. III. Das Muskel- u. Gefäßsystem. IV. Die Eingeweide.
Bau und Tätigkeit des menschl. Körpers: Privatdozent Dr. H. Sachs.
Acht Vorträge aus der Gesundheitslehre: Prof. Dr. H. Buchner.
Die moderne Heilwissenschaft: Dr. Biernacki.
Der Aberglaube in der Medizin: Prof. Dr. D. v. Hansemann.
Die Leibesübungen: Prof. Dr. R. Zander.
Ernährung und Volksnahrungsmittel: Prof. Dr. J. Frentzel.
Der Alkoholismus, seine Wirkungen und seine Bekämpfung. 3 Bde.
Krankenpflege: Chefarzt Dr. B. Leick.
Vom Nervensystem: Prof. Dr. R. Zander.
Geisteskrankheiten: Oberarzt Dr. G. Ilberg.
Die Geschlechtskrankheiten: Gen.-Oberarzt Prof. Dr. Schumburg.
Die fünf Sinne des Menschen: Prof. Dr. C. Kreibig.
Psychologie des Kindes: Prof. Dr. R. Gaupp.
Hypnotismus u. Suggestion: Dr. E. Trömner.
Das Auge des Menschen: Privatdozent Dr. G. Abelsdorff.
Die menschliche Stimme: Prof. Dr. Gerber.
Das menschl. Gebiß, seine Erkrankung und seine Pflege: Zahnarzt Fr. Jäger.
Die Tuberkulose: Gen.-Oberarzt Prof. Dr. W. Schumburg.
Der Säugling: Kinderarzt Dr. W. Kaupe.
Gesundheitslehre für Frauen: Privatdoz. Dr. R. Sticher.

Naturwissenschaften. Mathematik.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre: Prof. Dr. F. Auerbach.
Moleküle, Atome, Weltäther: Prof. Dr. G. Mie.
Das Licht u. die Farben: Prof. Dr. L. Graetz.
Sichtbare u. unsichtbare Strahlen: Professoren Dr. R. Börnstein u. Dr. W. Marckwald.
Grundlagen der Chemie: Dr. Walter Löb.

diesem Falle einem Laienpublikum gegenübersteht, sich nur allzu leicht eine schrankenlose Herrschaft sichern kann, wodurch Fehler und Einseitigkeiten in die weitesten Kreise einzudringen vermögen. Der Ton vornehmer Zurückhaltung, der unser Buch durchweht, mildert indes diese Gefahr, und die regelmäßigen Verweise auf fremde Leistungen (Literaturangaben) drängen sie weiter zurück. Schließlich bürgt die Zahl und der Klang der Namen aller beteiligten Autoren dafür, daß ein jeder nur vom Besten das Beste zu geben bemüht war." **(Berliner Tageblatt.)**

Teil I, Abt. 4: **Die christliche Religion mit Einschluß der israelitisch-jüdischen Religion.** Inhalt: Die israelitisch-jüdische Religion: J. Wellhausen. — Die Religion Jesu und die Anfänge des Christentums bis zum Nicaenum (325): A. Jülicher. — Kirche und Staat bis zur Gründung der Staatskirche: A. Harnack. — Griechisch-orthodoxes Christentum und Kirche in Mittelalter und Neuzeit: N. Bonwetsch. — Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter: K. Müller. — Katholisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: F. X. Funk. Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: E. Troeltsch. — Wesen der Religion und der Religionswissenschaft: E. Troeltsch. — Christlich-katholische Dogmatik: J. Pohle. — Christlich-katholische Ethik: J. Mausbach. — Christlich-katholische praktische Theologie: C. Krieg. — Christlich-protestantische Dogmatik: W. Herrmann. — Christlich-protestantische Ethik: R. Seeberg. — Christlich-protestantische praktische Theologie: W. Faber. — Die Zukunftsaufgaben der Religion und die Religionswissenschaft: H. J. Holtzmann. [XI u. 752 S.] 1906. (2. Aufl. 1909 unter der Presse.) Geh. M. 16.—, in Leinwand geb. M. 18.—. **Auch in 2 Hälften:** 1. Geschichte der christlichen Religion. Geh. M. 9.60, geb. M. 11.—. 2. Systematisch-christliche Theologie. Geh. M. 6.60, in Leinwand geb. M. 8.—.

„Die beiden christlichen Konfessionen sind hier, vielleicht zum erstenmal, in voller Parität nebeneinander behandelt, die berufenen Vertreter der einzelnen Disziplinen hüben und drüben tragen die Erkenntnis ihrer Wissenschaft mehr oder weniger überzeugend vor. . . . Forscher wie Harnack und Wellhausen schreiben das flüssigste Deutsch, das man sich wünschen kann; ihre Darstellungen, die großen und die kleinen, lesen sich, auch rein künstlerisch betrachtet, mit allem fesselnden Reiz abgestimmter Dichtungen. Die Kunst tut also der Gelehrsamkeit keinen Eintrag, beide gehen vielmehr den innigsten Bund ein. **(Königsberger Hartungsche Zeitung.)**

Teil I, Abt. 5: **Allgemeine Geschichte der Philosophie.** Inhalt: Die Anfänge der Philosophie und die Philosophie der primitiven Völker: W. Wundt. — Die orientalische Philosophie des Altertums, Mittelalters und der Neuzeit. Indische Philosophie: H. Oldenberg. — Semitische Philosophie: J. Goldziher. — Chinesische Philosophie: W. Grube. — Japanische Philosophie: Jnouye. — Die europäische Philosophie: Altertum: H. v. Arnim. Mittelalter: Cl. Baeumker. Neuzeit: W. Windelband. [ca. 25 Bogen.] 1909. Geh. ca. ℳ 10.—, in Leinw. geb. ca. ℳ 12.—.

Teil I, Abt. 6: **Systematische Philosophie.** Inhalt: Das Wesen der Philosophie: W. Dilthey. — Logik und Erkenntnistheorie: A. Riehl. — Metaphysik: W. Wundt. — Naturphilosophie: W. Ostwald. — Psychologie: H. Ebbinghaus. — Philosophie der Geschichte: R. Eucken. — Ethik: Fr. Paulsen. — Pädagogik: W. Münch. — Ästhetik: Th. Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Fr. Paulsen. 2. Auflage. [X u. 435 S.] 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—

„Hinter dem Rücken jedes der philosophischen Forscher steht Kant, wie er die Welt in ihrer Totalität dachte und erlebte; der ‚neukantische', rationalisierte Kant scheint in den Hintergrund treten zu wollen, und in manchen Köpfen geht bereits das Licht des gesamten Weltlebens auf. Erfreulicherweise ringt sich die Ansicht durch, Philosophie sei und biete etwas anderes als die Einzelwissenschaften und das sog. unmittelbare Leben und der positive Gehalt der Philosophie selbst müsse in der transzendenten Realität oder wenigstens in der transzendentalen, auf methodischem Wege gewonnenen Struktur der einzelnen Weltinhalte und Verhaltungsformen aufgesucht werden."
(Archiv für systematische Philosophie.)

Teil I, Abt. 7: **Die orientalischen Literaturen.** Inhalt: Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker: E. Schmidt. — Die ägyptische Literatur: A. Erman. — Die babylonisch-assyrische Literatur: C. Bezold. — Die israelitische Literatur: H. Gunkel. — Die aramäische Literatur: Th. Nöldeke. — Die äthiopische Literatur: Th. Nöldeke. — Die arabische Literatur: M. J. de Goeje. — Die indische Literatur: R. Pischel. — Die altpersische Literatur: K. Geldner. — Die mittelpersische

Literatur: P. Horn. — Die neupersische Literatur: P. Horn. — Die türkische Literatur: P. Horn. — Die armenische Literatur: F. N. Finck. — Die georgische Literatur: F. N. Finck. — Die chinesische Literatur: W. Grube. — Die japanische Literatur: K. Florenz. [IX u. 419 S.] 1906. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

„Erich Schmidt eröffnet den Reigen mit einer einleitenden Diatribe über die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker, in die Probleme vortrefflich einführend. Erman behandelt die ägyptische Literatur sichtlich aus feinstem Verständnis heraus. Unter den semitischen Literaturen trägt die israelitische fast mühelos den Kranz davon. Gunkel behandelt sie, ihrer Formensprache innig nachspürend, und wieviel holt er so heraus, was geeignet ist, uns das Alte Testament neu und lebendig zu machen! Es ist Herders Geist, und doch wie anders! Die babylonisch-assyrische Literatur (Bezold), die aramäische und die äthiopische (Nöldeke) sind von Gelehrten ersten Ranges bearbeitet. Dann die arabische Literatur von de Goeje in herrlicher Darstellung. Weiter: die indische, alt-, mittel-, neupersische, türkische, armenische, georgische. Die chinesische und japanische. Diese von Florenz in Tokio, von dem ‚Einzigen, der es machen konnte', wie mir ein Kundiger sagt. . . ." **(Die christl. Welt.)**

Teil I, Abt. 8: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Inhalt. I. Die griechische Literatur und Sprache. Die griechische Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — Die griechische Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. — Die griechische Sprache: J. Wackernagel. — II. Die lateinische Literatur und Sprache. Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. — Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. — Die lateinische Sprache: F. Skutsch. 2. Auflage. [VIII u. 494 S.] Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. ℳ 12.—.

„. . . Wir erhalten hier die Summe der literarischen und sprachlichen Forschung unserer Zeit, in der Darstellung gleich ausgezeichnet durch die Weite des Gesichtskreises wie durch die Fülle und Originalität der leitenden Gesichtspunkte. Die Eigenart der Darstellung ist darin begründet, daß sie von philologischem Detail gänzlich absehend nur die Triebkräfte des geistigen Lebens und ihre Entwicklung verfolgt und mit besonderer Liebe bei der allgemeinen Charakteristik der hervortretenden Persönlichkeiten verweilt. . . Und hinter jedem Abschnitte steht eine geist- und temperamentvolle Persönlichkeit, die der Darstellung durchweg den Stempel der Subjektivität aufdrückt, am meisten natürlich — dem Charakter ihres Verfassers entsprechend — in der Geschichte der griechischen Literatur im Altertum. . . ." **(Literarische Rundschau.)**

Teil I, Abt. 9: Die osteurop. Literaturen und die slawischen Sprachen. Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. von Jagić. — Die slawischen Literaturen. I. Die russische Literatur: A. Wesselovsky. II. Die polnische Literatur: A. Brückner. III. Die böhmische Literatur: J. Máchal. IV. Die südslawischen Literaturen: M. Murko. — Die neugriechische Literatur: A. Thumb. — Die finnisch-ugrischen Literaturen. I. Die ungarische Literatur: F. Riedl. II. Die finnische Literatur: E. Setälä. III. Die esthnische Literatur: G. Suits. — Die litauisch-lettischen Literaturen. I. Die litauische Literatur: A. Bezzenberger. II. Die lettische Literatur: E. Wolter. [VIII u. 396 S.] 1908. Geh. ℳ 10.—, in Leinwand geb. „ 12.—.

Der vorliegende Band sucht ein Bild zu geben von der eigenartigen, in einem besonderen Verhältnis des Gebens und Nehmens zur westeuropäischen Kultur stehenden Entwicklung der osteuropäischen Literaturen. Sie dürfen das allgemeinste Interesse beanspruchen, sei es die russische als „Beschützerin der Lebenswahrheit in der künstlerischen Darstellung", die „auf das reale Leben des Volkes gestützt, aus dem Volkstum große Reichtümer gehoben" und die durch ihren Einfluß auf Westeuropa sich einen hervorragenden Platz in der Weltliteratur gesichert, oder die ungarische, deren charakteristischster Vertreter Petöfi, „eine der hinreißendsten Gestalten der Weltliteratur", ein „Impressionist im höchsten Sinne des Wortes", „übervoll mit tiefen Gefühlen und Begeisterung an Natürlichkeit, Aufrichtigkeit, Einfachheit und Durchsichtigkeit mit dem Volkslied wetteifert", oder die finnische, die „innerhalb siebzig Jahren die Entwicklung vom Stadium der Folklore, vom Volksepos zum Niveau der modernen Richtungen des heutigen Europa vollzogen hat", in der „sich zu allen Zeiten Leute aus den tiefsten Schichten des Volkes mit am literarischen Schaffen betätigt haben und in der das Beste aus dem Schoße des Volkes selbst hervorgegangen ist".

Teil I Abt. 11, 1: Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluß des Keltischen. Inhalt: I. Die keltischen Literaturen. 1. Sprache und Literatur der Kelten im allgemeinen: H. Zimmer. 2. Die einzelnen keltischen Literaturen. a. Die irisch-gälische Literatur: K. Meyer. b. Die schottisch-gälische und die Manx-Literatur. c. Die kym-

rische (walisische) Literatur. d. Die kornische und die bretonische Literatur: Ludwig Christian Stern. II. Die romanischen Literaturen. 1. Frankreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. 2. Italien bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. 3. Die kastilische und portugiesische Literatur bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. 4. Frankreich bis zur Romantik. 5. Die übrige Romania bis zur Romantik. 6. Das 19. Jahrhundert: H. Morf. III. Die romanischen Sprachen: W. Meyer-Lübke. [VII u. 499 S.] 1909. Geh. *M* 12.—, in Leinw. geb. *M* 14.—.

Eine Darstellung der romanischen Literaturen und Sprachen und ihrer Geschichte, ausgehend von den diesen untergelagerten Literaturen der keltischen Stämme und ihrer Sprachen, die heute „halbverdorrte Reiser sind an einem einst gewaltigen indogermanischen Sprachstamme, der im 3. Jahrhundert v. Chr. seine grünen Äste vom Galaterland in Kleinasien über Mittel- und Westeuropa bis Kap Finisterre in Spanien und an die Küsten Donegals in Westirland ausbreitete". Im Mittelpunkt steht die umfassende Behandlung der Literatur- und Sprachgeschichte der Romania, die neben dem germanischen und in steter, noch heute mannigfach lebendiger und fruchtbarer Wechselwirkung mit diesem den bedeutendsten europäischen Kulturkreis bildet, und unter dessen literarischer Führung das Abendland während fast sieben Jahrhunderten gestanden hat. Und ist heute an Stelle dieser Vormacht auch in die Literatur der freie Wettbewerb der Völker getreten, haben wir gelernt, Achtung vor dem Fremden und Liebe zum Eignen zu verbinden, stehen wir heute zugleich unter dem Zeichen der Heimatkunst und der Weltliteratur, so darf eine Darstellung, wie jene Führung „erst beim mittelalterlichen Frankreich, hierauf beim Italien der Renaissance war, und dann, nachdem für kurze Zeit auch Spanien im Gefolge seiner Weltmachtstellung hervorgetreten war, zu Frankreich zurückkehrte, dem Frankreich des Klassizismus und der Aufklärung", auf allgemeine Teilnahme rechnen.

Teil II, Abt. 5, 1: Staat und Gesellschaft der neueren Zeit bis zur französischen Revolution. Inhalt: Staat und Gesellschaft des Reformationszeitalters. a) Staatensystem und Machtverschiebungen. b) Der moderne Staat und die Reformation. c) Die gesellschaftlichen Wandlungen und die neue Geisteskultur: F. von Bezold. II. Staat und Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation: E. Gothein. III. Staat und Gesellschaft zur Höhezeit des Absolutismus. a) Tendenzen, Erfolge und Niederlagen des Absolutismus. b) Zustände der Gesellschaft. c) Abwandlungen des europäischen Staatensystems: R. Koser. [VII u. 349 S.] 1908. Geh. M. 9.—, in Leinwand geb. M. 11.—.

Bietet eine Darstellung der staatlichen und kulturellen Entwicklung Westeuropas von der Zeit der Reformation, die zugleich „die Entstehungszeit der modernen Aufklärung und Naturwissenschaften" ist, deren „führende Geister in ihrem Innersten das Bewußtsein einer neuen Ära tragen, deren Lauf mit ihnen einsetzt", bis zum Beginn der großen Revolution aus der Feder der wohl besten Kenner der drei von ihr umfaßten Epochen, die alle deren mannigfaltige Entwicklungstendenzen zu jeweils einem einheitlichen Bilde zusammenfaßt und so ein wirkliches Verständnis dieser auch für die Gegenwart noch so bedeutsamen Zeiten zu vermitteln vermag.

Teil II, Abt. 8: Systematische Rechtswissenschaft. Inhalt: Wesen des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler. — Die einzelnen Teilgebiete: Privatrecht. Bürgerliches Recht: R. Sohm. — Handels- und Wechselrecht: K. Gareis. — Versicherungsrecht: V. Ehrenberg. — Internationales Privatrecht: L. v. Bar. — Zivilprozeßrecht: L. v. Seuffert. — Strafrecht und Strafprozeßrecht: F. v. Liszt. — Kirchenrecht: W. Kahl. — Staatsrecht: P. Laband. — Verwaltungsrecht. Justiz und Verwaltung: G. Anschütz. — Polizei- und Kulturpflege: E. Bernatzik. — Völkerrecht: F. v. Martitz. — Die Zukunftsaufgaben des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler. [X, LX u. 526 S.] 1906. Geh. M. 14.—, in Leinwand geb. M. 16.—.

„Das in Deutschland geltende Recht in der unermeßlichen Summe der Einzelheiten darzustellen, war nicht die Aufgabe, die den Bearbeitern der verschiedenen Zweige der Rechtswissenschaft gestellt war. Wohl aber kam es darauf an, aus den Einzelheiten die beherrschenden Gedanken herauszulesen und die Grundsätze zu entwickeln, nach denen die heutige Welt ihr Recht gestaltet hat. Und da das Gewordene nur aus dem Gewesenen verstanden wird und im Gegenwärtigen die Keime des Kommenden ruhen, so haben sie den Blick auch in die Vergangenheit und Zukunft gerichtet. Alle Meister auf ihrem Gebiete, haben sie auch hier kleine Meisterwerke geschaffen, sachlich wie stilistisch." (Literarisches Zentralblatt.)

Probeheft und Sonder-Prospekt (mit Auszug aus dem Vorwort des Herausgebers, der Inhaltsübersicht des Gesamtwerkes, dem Autoren-Verzeichnis und mit Probestücken aus dem Werke) umsonst und postfrei vom Verlage **B. G. Teubner in Leipzig.**

Urteile über B. G. Teubners farbige Künstler-Steinzeichnungen.

„.... Doch wird man auch aus dieser nur einen beschränkten Teil der vorhandenen Bilder umfassenden Aufzählung den Reichtum des Dargebotenen erkennen. Indessen es genügt nicht, daß die Bilder da sind, sie müssen auch gekauft werden. Sie müssen vor allen Dingen an die richtige Stelle gebracht werden. Für öffentliche Gebäude und Schulen sollte das nicht schwer halten. Wenn Lehrer und Geistliche wollen, werden sie die Mittel für einige solche Bilder schon überwiesen bekommen. Dann sollte man sich vor allen Dingen in privaten Kreisen solche Bilder als willkommene Geschenke zu Weihnachten, zu Geburtstagen, Hochzeitsfesten und allen derartigen Gelegenheiten merken. Eine derartige große Lithographie in den dazu vorrätigen Künstlerrahmungen ist ein Geschenk, das auch den verwöhntesten Geschmack befriedigt. An den kleinen Blättern erhält man für eine Ausgabe, die auch dem bescheidensten Geldbeutel erschwinglich ist, ein dauernd wertvolles Geschenk.“ (Türmer-Jahrbuch.)

[illegible]. Hecker: Mühle am Weiher. 75×55 : M. 5.–

„Von den Bilderunternehmungen der letzten Jahre, die der neuen ästhetischen Bewegung entsprungen sind, [illegible] Freude: den ‚Künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus‘, den die Firma B. G. Teubner in Leipzig herausgibt.... Wir haben hier [illegible] Liebe zur guten Sache mit [illegible] geschaffenes Unternehmen vor uns — [illegible]“ (Kunstwart.)

„[illegible] über die Kraft malerischer Wirkungen, die hier für [illegible] billigen Preis dargeboten wird. Endlich [illegible] mit Erfolg [illegible]“ (Die Hilfe.)

„[illegible] Kunstfreunden [illegible]“ [illegible]

„... [illegible] Zeitung.)